Musas insumisas





QUAND LES FEMMES
S'AIMENT
LES HOMMES NE
PAS
les
peuvent
guérir
maux





LES

INSOU

Musas insumisas

Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80



La actriz francesa Delphine Seyrig alcanzó popularidad internacional en la década de 1960 por su participación en películas realizadas por cineastas de prestigio como Alain Resnais, Joseph Losey, François Truffaut o Luis Buñuel. Películas de calidad artística pero que reproducían y contribuían a perpetuar una visión estereotipada de los roles de género. En ellas Seyrig encarnaba un modelo de feminidad idealizada, interpretando a mujeres de belleza distante y misteriosa que despertaban en los hombres tanta atracción como temor, y cuyos sentimientos, percepciones, vulnerabilidades y deseos quedaban siempre, por decirlo en términos cinematográficos, fuera de campo.

Con los años, su acercamiento al movimiento feminista la llevó no solo a cuestionar esos papeles de «diva etérea» que había representado con gran éxito en los comienzos de su carrera, sino también a problematizar su propio oficio de actriz y a asumir la necesidad de combatir con todas las herramientas que tuviera a su alcance el sexismo estructural que existía en el mundo del cine y de la industria audiovisual. Un mundo donde las mujeres estaban al margen de cualquier proceso de toma de decisiones y cuya capacidad de acción estaba restringida.

Delphine Seyrig no llegó a abandonar en ningún momento su carrera de actriz, pero en las décadas de 1970 y 1980 decidió participar únicamente en trabajos, tanto teatrales como cinematográficos, donde los personajes femeninos que interpretaba estuvieran abordados con complejidad, esto es, tratados como sujetos y no como meros (y a menudo oscuros) objetos de deseo masculino. Resulta fundamental en este sentido las colaboraciones que en esos años llevó a cabo con una serie de mujeres cineastas —Chantal Akerman, Liliane de Kermadec o Ulrike Ottinger— con quienes entabla una intensa relación artística que le permitió dotar a su trabajo interpretativo de un nuevo sentido político.

Su convicción de que las mujeres debían construir espacios autónomos que les posibilitaran hablar de sus experiencias, problemáticas y luchas sin mediaciones de ninguna clase, fue también la que le hizo interesarse por las nuevas tecnologías del vídeo portátil que irrumpieron en Francia a través del sistema de grabación Portapak. En 1974, Seyrig conoció a la cineasta Carole Roussopoulos, que le introdujo en la técnica del vídeo y con quien co-fundaría, junto a la también militante feminista Ioana Wieder, Les Insoumuses (Las Insumusas), un colectivo videoactivista que en la segunda mitad de la década de 1970 produjo una serie de filmes en torno a temas como el aborto, la autonomía sexual femenina o los derechos de las trabajadoras sexuales. Filmes en los que optaron siempre por trabajar de forma colaborativa y que documentan algunas de las principales luchas que durante aquellos años estaba llevando a cabo el movimiento de liberación de las mujeres en Francia.

Seyrig, Roussopoulos y Wieder crearon en 1982 el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, institución aún en activo que ha jugado un papel clave en la preservación y difusión de la obra audiovisual generada por los colectivos feministas, tanto dentro como fuera de Francia. Les Insoumuses trataron siempre de situar su compromiso político dentro de un marco internacionalista, defendiendo la necesidad de que las feministas dejaran solo de preocuparse por los problemas de las mujeres francesas y buscaran alianzas y confluencias con las luchas que estaban protagonizando otros colectivos oprimidos a lo largo y ancho del planeta. De hecho,

esa reivindicación de la dimensión transnacional y del carácter interseccional del feminismo fue central en muchos de los proyectos que el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir puso en marcha en la década de 1980.

Organizada por el Museo Reina Sofía en colaboración con el LaM Lille Métropole y el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, esta exposición nos brinda la oportunidad de conocer la poliédrica labor que como militante feminista y activista de los nuevos medios desarrolló Delphine Seyrig en las últimas décadas de su carrera, al tiempo que indaga en la red de alianzas, tanto políticas como artísticas, que esta actriz fue estableciendo durante aquellos años. La muestra nos permite así no solo redimensionar la figura de Seyrig, cuya voluntaria decisión de abandonar el espacio privilegiado que ocupaba como actriz-fetiche y musa del cine de autor constituye, sin duda, un ejemplo paradigmático de asunción de la premisa feminista de que «lo personal es político», sino también releer la historia del movimiento de liberación de las mujeres en la coyuntura crítica de las décadas de 1970 y 1980 tomando como punto de partida y eje articulador las prácticas mediáticas que en torno al mismo se generaron.

José Guirao Cabrera
Ministro de Cultura y Deporte

En el imaginario cinéfilo, la actriz francesa Delphine Seyrig se asocia con la encarnación de una feminidad idealizada y sofisticada, una suerte de figura fantasmagórica (y, por tanto, deshumanizada) construida para el deleite de la mirada deseante masculina. El origen de esta asociación, que treinta años después de su muerte sigue persistiendo, es el papel que la hizo célebre: la misteriosa mujer sin nombre que interpreta en *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad], filme realizado por Alain Resnais en 1961 a partir de un guion de Alain Robbe-Grillet, dos pesos pesados (masculinos) de la modernidad europea de la segunda mitad del pasado siglo.

Al tiempo que la dio a conocer a nivel internacional, este papel se convirtió en una especie de maldición para Delphine Seyrig que, en los años siguientes, se vería relegada a interpretar personajes de corte muy parecido: mujeres burguesas y seductoras que fascinan y atormentan a los hombres con los que se cruzan, cuyo punto de vista es siempre el que el espectador contempla. Desde muy pronto Seyrig se rebeló contra este encasillamiento y todo lo que implicaba, valiéndose para ello, primero de manera más o menos intuitiva y después desde una plena conciencia política, de algunas de las herramientas, discursos y estrategias generadas por el movimiento feminista.

Como nos explica Alexandre Moussa, la cualidad reflexiva de su interpretación (era una actriz que «actuaba y se observaba actuar»), unida a su decidida implicación en el proceso de creación de las obras en las que participa, le permitieron ir marcando poco a poco una distancia crítica respecto a la ficción de feminidad con la que se le identificaba. De ello dan cuenta, por ejemplo, sus papeles en filmes como *Muriel ou le temps d'un retour* [Muriel, 1963] del propio Resnais, *Mister Freedom* (1968) de William Klein, *Peau d'âne* [Piel de asno, 1970], de Jacques Demy o *Le Charme discret de la bourgeoisie* [El discreto encanto de la burguesía, 1972], de Luis Buñuel.

No obstante, su proceso de ruptura radical con esa ficción vendrá de la mano de sus colaboraciones, ya en las décadas de 1970 y 1980, con una serie de directoras que, de un modo más o menos consciente y explícito, incorporan en sus obras la perspectiva de género, como Chantal Akerman, Marguerite Duras, Liliane de Kermadec, Ulrike Ottinger o Agnès Varda. Directoras con las que asume la necesidad de concebir la «actuación» como «acción» y que, en palabras de Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi, comisarias de la muestra, le dieron la oportunidad de «replantearse su trabajo en términos de una técnica política».

En paralelo a su proceso de concienciación del sexismo estructural que existe en la industria cinematográfica a partir de la operación deconstructiva que hizo de su propio oficio de actriz, Delphine Seyrig descubrió las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías del vídeo portátil como herramienta de acción política. Una herramienta que se podía poner al servicio del movimiento feminista, utilizándola tanto para visibilizar la especificidad y complejidad de las experiencias de las mujeres como para documentar y difundir sus reflexiones, reivindicaciones y luchas.

Para ella el vídeo supuso la posibilidad de hacer cine al margen de una lógica patriarcal, de rebelarse contra una industria cinematográfica que coartaba sistemáticamente la capacidad de acción de las mujeres, ya fuera relegándolas a funciones

meramente subsidiarias y ornamentales, o contribuyendo a reproducir y perpetuar los estereotipos de género. En torno a estas ideas se articula su documental *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa, 1976], donde veinticuatro actrices (entre otras, Juliet Berto, Jane Fonda o Maria Schneider) hablan de su día a día en los rodajes, de sus relaciones con directores y compañeros de trabajo (en su inmensa mayoría, hombres) o de las muchas veces que habían sentido la necesidad de que hubiera más papeles escritos por mujeres.

Al lograr inscribir la singularidad de la experiencia vivida por cada una de esas actrices dentro de una conciencia colectiva, el documental de Seyrig tiene un efecto empoderador similar al que generaban los por aquel entonces cada vez más numerosos «grupos de mujeres» que se reunían para compartir experiencias. Como ocurría en dichos grupos, en *Sois belle et tais-toi!* la sucesión de una serie de testimonios particulares terminaba construyendo un relato colectivo que servía para poner de manifiesto que, como popularizó la célebre consigna feminista acuñada en aquellos años, lo «personal es político». Una consigna que Seyrig asumió plenamente y que, de algún modo, fue la que la llevó a trabajar de forma tan activa y comprometida con el vídeo que, por la capacidad de autogestión que ofrecía, ella siempre concibió como un potencial «agente de activismo político».

Su incursión en el mundo del vídeo se había producido dos años antes, cuando junto con su amiga Ioana Wieder entró en contacto con la cineasta Carole Roussopoulos, fundadora del que quizá fuese el primer colectivo de videoactivismo francés, Vidéo Out, y pionera del uso del sistema de grabación Portapak. Bajo el nombre de Les Insoumuses (Las Insumusas), en 1976 Roussopoulos, Wieder y Seyrig realizaron dos películas —*SCUM Manifesto* [Manifiesto SCUM] y *Maso et Miso vont en bateau* [Maso y Miso van en barco]— de marcado carácter performativo con las que, como nos señala Ros Murray, exploran la potencialidad del vídeo para articular una práctica mediática insumisa que, aunando lo lúdico con lo transgresor y desbordando la lógica autoral, permitiera a las mujeres (y, por extensión, a otros colectivos a los que se les denegaba la condición de sujetos políticos) hablar de sí mismas, por sí mismas y para sí mismas.

La seminal experiencia de videoactivismo feminista que este grupo de mujeres puso en marcha se inscribe en un contexto histórico marcado por la descolonización en el que el feminismo había comenzado a adquirir una dimensión transnacional y a incorporar una perspectiva interseccional. La necesidad de trabajar con ese horizonte transnacional fue algo que siempre tuvieron presentes las integrantes de Les Insoumuses, en especial Delphine Seyrig, que estuvo muy involucrada en el movimiento anti-imperialista y colaboró activamente con colectivos que se oponían a la guerra del Vietnam o que luchaban contra la tortura en Latinoamérica.

Las luchas de las poblaciones migrantes y racializadas también ocuparon un lugar muy importante en la trayectoria de estas videoactivistas (si bien, como en general ocurrió dentro de los colectivos militantes y feministas franceses de la época, nunca llegaron a desprenderse del todo de una cierta visión eurocentrista). Roussopoulos, por ejemplo, colaboró con el Black Panther Party, instruyendo a algunos de sus miembros en la técnica del vídeo, mientras Seyrig apoyó públicamente

al Mouvement des femmes noires [Movimiento de las mujeres negras], una organización de mujeres inmigrantes procedentes del África occidental y del Caribe que a finales de la década de 1970 se movilizó contra el racismo estructural de la sociedad francesa.

Mención aparte merece el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir que Roussopoulos, Wieder y Seyrig fundaron en 1982 en París y que aún hoy continúa en funcionamiento (tras la muerte de Delphine Seyrig estuvo varios años inactivo, pero en 2004 volvió a abrir sus puertas). A lo largo de la década de 1980, este centro produjo y distribuyó una serie de vídeos —algunos de ellos realizados con y/o por grupos de mujeres migrantes residentes en Francia— en los que ya se remarcaba la necesidad de aplicar un enfoque interseccional en los análisis y proyectos feministas. Uno de los más conocidos es *La Conférence des femmes – Nairobi 85* [La Conferencia de Mujeres – Nairobi 85, 1985], documental realizado por Françoise Dasques sobre el foro de ONGs que se celebró en paralelo a la Conferencia Mundial sobre la Mujer organizada por Naciones Unidas en Nairobi en 1985. Un foro que reunió a cerca de 14.000 mujeres procedentes de todos los rincones del planeta y en el que se abordaron cuestiones —desde la mutilación genital femenina a las alianzas con los colectivos LGTBIQ+, pasando por el uso del velo en los países islámicos— que han estado muy presentes en los debates feministas de las tres últimas décadas.

Con la fundación del Centre audiovisual Simone de Beauvoir, lo que Roussopoulos, Wieder y Seyrig buscaban era crear un espacio de producción, investigación y archivo que al tiempo que les permitiera seguir elaborando y distribuyendo vídeos, también tuviera una vertiente formativa y funcionara como repositorio de la obra audiovisual generada por los movimientos feministas, tanto dentro como fuera de Francia. Todo ello desde la convicción de que era fundamental que las militantes feministas conocieran y pusieran en valor su propia genealogía, sin olvidar que había una continuidad entre sus luchas y las que habían llevado a cabo otras mujeres en el pasado.

La muestra que organizamos sobre la figura, trayectoria y colaboraciones de Delphine Seyrig se enmarca dentro de una de las principales líneas-fuerza en torno a las que está trabajando en la actualidad el Museo Reina Sofía que, tanto en su programación de exposiciones temporales como en sus proyectos de revisión y presentación de la Colección y en su programa de actividades públicas, ha otorgado durante los últimos años una gran centralidad al feminismo y las cuestiones vinculadas con el género, el cuerpo y la identidad sexual. De ello dan cuenta, por ejemplo, exposiciones como las dedicadas a la pintora suiza Miriam Cahn y a la artista hispano-brasileña Sara Ramo. O, también, proyectos como *Fuera del canon. Las artistas Pop en España* y *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición* en los que, utilizando como punto de partida la propia colección del Museo, se indaga en cómo el discurso institucional de la historia del arte español en las décadas de 1960 y 1970 se construyó invisibilizando —o, en todo caso, dejando en un segundo plano— el papel que jugaron las artistas mujeres y el movimiento feminista.

La apuesta por dar un creciente protagonismo a las prácticas artísticas realizadas y lideradas por mujeres, así como por recuperar y revisar la obra de creadoras que habían quedado excluidas de los relatos oficiales es una tendencia generalizada a

nivel internacional que cumple, sin duda, una función de reparación histórica de gran valor. Pero la historia nos enseña que toda revolución lleva dentro de sí su propia contrarrevolución y esta tendencia también entraña un indudable peligro: si el feminismo se asume de una manera puramente formal y nominativa, incorporando su retórica, pero no su aspiración deconstructiva y emancipadora, se cae en el riesgo de estetizarlo y despolitizarlo, de despojarlo de su sentido histórico y su carga subversiva para transformarlo en un mero objeto de consumo.

Por ello, más allá de cumplir cuotas (sin negar la función coyuntural que estas tienen), desde el Museo Reina Sofía consideramos que las instituciones artísticas deben entender que la verdadera potencialidad política del feminismo radica en el profundo cambio paradigmático que plantea, en su voluntad y capacidad de desmontar la lógica patriarcal que continúa determinando las condiciones de nuestra existencia. Una lógica que en el ámbito artístico no puede desligarse de la noción de autoría. Ni tampoco de la priorización de prácticas, dispositivos y técnicas basadas en la individualidad y en la creación de objetos con un inequívoco valor de cambio sobre otras que lo que buscan es la construcción de comunidad, la activación de procesos experienciales, la imbricación entre arte y vida.

Como evidencia su decidido empeño por trabajar de forma colaborativa, anteponiendo lo colectivo sobre lo individual y buscando más tejer redes que generar un corpus de obras cerrado, Delphine Seyrig y sus compañeras de Les Insoumuses tuvieron siempre muy clara esa vocación y potencialidad transformadora del feminismo. Cabe señalar a este respecto que la práctica desarrollada por este grupo de mujeres que trabajaron en el cruce entre el feminismo, la cultura visual y el activismo mediático fue una práctica radicalmente situada que reivindicaba abiertamente sus raíces genealógicas y asumía la necesidad de tener en cuenta el contexto histórico concreto en el que se inscribía.

Es esta conciencia histórica la que permite no desvincular el feminismo de la cuestión de clases, una asociación que es fundamental para que este no sea cooptado por el capital. Porque si no se incorpora el elemento de clase, tomando conciencia de que las violencias y opresiones que han sufrido las mujeres en las sociedades modernas están estrechamente relacionadas con la propia historia del capitalismo y no pueden desligarse de las que se han ejercido sobre otros colectivos subalternos, sumarse al feminismo constituye una operación meramente cosmética que, en última instancia, le servirá de coartada al neoliberalismo para (auto)legitimarse. Con su temprana adopción de una perspectiva interseccional, su firme defensa de una práctica artística-mediática colaborativa y su radical asunción de que lo personal es político, la experiencia de estas videoactivistas pone de manifiesto que lo que el feminismo propone es un cambio que trasciende lo formal y apunta a la raíz de la desigualdad. Una premisa que procuramos tener siempre muy presente a la hora de pensar y decidir cómo abordar nuestro trabajo en torno a los feminismos y las políticas de género.

Manuel Borja-Villel
DIrector del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía


MENU O.N.U
1974 FAIM
1975 FEMME
1976 FROMAGE ou DESSERT


mais Qu'est-ce Qu'elles Veulent
GIROUD A LA BARRE DU VAISSEAU FANTÔME
1975 ANNÉE DE LA FEMME
1976 ANNÉE DU CHIEN

Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Ioana Wieder. *Maso et Miso vont en bateau* [Maso y Miso van en barco], 1976

Catherine Deudon. Manifestación contra el Año de la Mujer y contra Françoise Giroud, secretaria de Estado de la Condición Femenina (1974-1976), 1975

Musas insumisas: una introducción

Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi

«Porque, en el fondo,
¿en qué consiste exactamente
su feminismo?»[1].

«En mi comunicación con otras
mujeres, eso es lo primero.
Escuchar a otras mujeres,
hablar con ellas… No podría
vivir sin eso»[2].

Carole Roussopoulos. Delphine Seyrig (y Viva) durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975 (detalle)



Desde los inicios del cine, las actrices han desempeñado un papel crucial tanto en la producción como en la reproducción de los estereotipos y la ideología de género. Delphine Seyrig no constituye una excepción. Su nombre podría transmitir la sofisticación y el manierismo que suelen asociarse a la figura femenina en el cine de autor francés. El papel que interpretó en *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad, 1961], clave en su carrera y el que la dio a conocer, es un caso paradigmático de este proceso en el que la feminidad de la actriz se genera como una aparición divina. En francés, las iniciales de Seyrig, D. S., se convirtieron así en sinónimo de *déesse* («diosa»).

Pese a ser conocida principalmente como una de las actrices más destacadas del cine francés de las décadas de 1960 y 1970, la interpretación no era la única actividad de Seyrig. A lo largo de los años setenta se convirtió en una activista feminista y de los nuevos medios que trabajó en estrecha colaboración con el movimiento de liberación de la mujer. Se interesó por las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías del vídeo portátil para indagar en las experiencias y luchas de la mujer, así como en las condiciones materiales de sus vidas, cuestionando al mismo tiempo su propio oficio de formas muy renovadoras. Abordó sin tapujos las estructuras de poder en las que se sentía atrapada en cuanto mujer *y* actriz puesto que, a su modo de ver, ambas eran condiciones en su mayor parte simultáneas. De ahí que nuestra iniciativa de adentrarnos en las complejidades de montar una exposición sobre Seyrig estuviera marcada por la necesidad de circular entre modos y categorías

1
Delphine Seyrig, entrevista en televisión con Anne Sinclair, *L'Invité du Jeudi*, France 2, 24 de marzo de 1986.

2
Ibíd.

diferentes de la historia de los medios en relación con la historia del feminismo en Francia, y que discurriera a lo largo y ancho del *continuum* por el que se movió ella: desde el cine de autor en el que fue actriz y musa a las prácticas insumisas en las que fue realizadora de vídeo, actriz y activista.

La trayectoria de Seyrig resuena como un eco en la reciente conmoción, en Hollywood y en todo el mundo, de incontables mujeres que han alzado la voz contra el sexismo estructural que subyace a la industria cinematográfica y a las artes en general, así como en otros ámbitos laborales. El movimiento feminista que ha surgido en los últimos años promueve un regreso a algunas de las cuestiones que Seyrig abordó en la década de 1970 como parte de una lucha colectiva. Su trayectoria, a pesar de su carácter único, es también un ejemplo significativo de la consigna feminista de la época según la cual «lo personal es político». La continuidad entre la actriz y la activista que Seyrig encarnó a lo largo de su vida, y en particular en su carrera, apunta al centro mismo de la política feminista, tanto entonces como ahora: la imbricación de vida y política. Seyrig no fue una mera actriz que se servía de su condición de famosa y de sus privilegios para promover una causa política, sino alguien que trató siempre de manejar el complejo entramado de arte, obra, vida personal y política. Para Seyrig, la expresión creativa se ve todo el tiempo atravesada por una meditación sobre el desarrollo personal que incluye el intento de transformar vida y obra mediante el activismo político. A su juicio, la política conllevaba la autodeterminación, las alianzas con otras mujeres, los esfuerzos por abrir nuevos espacios y oportunidades para la acción

inmediata, así como una fuerte insistencia en establecer relaciones, en contraposición a las estructuras competitivas del patriarcado.

La importancia de Seyrig no reside solamente en la historia del cine sino también en las historias del feminismo y del vídeo militante. Como ha observado la estudiosa del cine Grace An, gracias a Seyrig podemos contar la historia del feminismo de la década de 1970 como una historia mediática a la que contribuyó personalmente tanto produciendo obras de vídeo como documentando las luchas de su tiempo con la fundación del Centre audiovisuel Simone de Beauvoir de París[3]. Mientras que la historia del feminismo en Francia suele limitarse a las etiquetas polémicas consolidadas, como «MLF» (Mouvement de libération des femmes) o «feminismo francés», los materiales reunidos para la presente exposición abren la posibilidad de revisar esta historia[4]. A diferencia de un legado circunscrito a una obra teórica que abarque los campos del psicoanálisis, la filosofía y la escritura —la *écriture féminine*—, la exposición se centra en una historia alternativa en la que las prácticas mediáticas, el activismo y la cultura visual asumen el protagonismo. El trabajo colaborativo de Seyrig, sobre todo el que hizo con sus compañeras feministas Carole Roussopoulos y Ioana Wieder, es paradigmático de un uso emancipador del vídeo como parte de un programa político compartido. El potencial radical de sus producciones estriba en la capacidad de todas ellas de combinar humor, crítica social y la construcción de una mirada feminista.

Seyrig empezó a utilizar la cámara en torno a 1974, después de haber participado en unas sesiones de formación que organizó la cineasta activista Carole

3
Grace An, «From Muse to Insoumuse: Delphine Seyrig, vidéaste», artículo inédito, 2017. Seyrig fundó el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir con Carole Roussopoulos y Ioana Wieder. Para más información acerca de su historia y actividades, véase la entrevista con Nicole Fernández Ferrer en este catálogo (pp. 192-207).

4
Acerca del «feminismo francés», véase Christine Delphy, «The Invention of French Feminism: An Essential Move», en «50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology; Part 2: 1980-1998», número especial de *Yale French Studies*, nº 97, 2000, pp. 166-197.

Roussopoulos, quien impartía clases de cine en la recién fundada Université de Vincennes, en Saint-Denis, a las afueras de París[5]. Junto con Jean-Luc Godard, Roussopoulos fue una de las primeras personas en tener un Portapak, el sistema de vídeo que Sony diseñó a finales de la década de 1960. A principios de los setenta, ella y su marido, Paul, fundaron el primer colectivo de vídeo militante, Vidéo Out, que daba voz a los oprimidos y a los ciudadanos excluidos de la sociedad. A mediados se esa misma década, Ioana Wieder y Seyrig, junto con Claude Lefèvre-Jourde, Monique Duriez y Josée Constantin, organizaron el colectivo Les Muses s'amusent (Las musas se divierten). Wieder, Seyrig y Roussopoulos lo transformaron más adelante en Les Insoumuses (Las insumusas). Las producciones en vídeo del colectivo muestran cómo las prácticas visuales y mediáticas que nacen de las experiencias del movimiento de las mujeres permiten replantear la imagen y la mirada en el contexto de una lucha por la autonomía. El placer visual se ve de este modo reemplazado por la invención de nuevas formas de actuación colectiva y crítica de los medios. Como señala Anne-Marie Duguet, estas producciones se insertan en un contexto en el que las nuevas tecnologías de vídeo portátil estaban en su mayor parte en manos de mujeres, que se habían apropiado de ellas en lo que era un gesto de desobediencia y emancipación[6].

Los vídeos producidos por Les Insoumuses y su círculo resuenan con una amplia serie de cuestiones que afectan al arte y a la política de nuestros días: el análisis de los papeles de género, la mirada femenina o el cuerpo como lugar de conflicto y resistencia,

5
Véase Hélène Fleckinger, «Une révolution du regard: Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe», en *Nouvelles questions féministes*, vol. 28, nº 1, 2009, p. 105.

6
Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, París, Hachette, 1981.

que son solo algunos de los temas que abordamos en esta exposición. La apropiación estratégica que Les Insoumuses hacen del medio audiovisual se cruza con varios de los asuntos en los que estaba involucrada Seyrig, como por ejemplo la lucha por el derecho de las mujeres a la reproducción y al aborto, los derechos de las trabajadoras sexuales y los presos políticos, su compromiso en contra de la tortura y la guerra de Vietnam, el movimiento antipsiquiatría y una implicación más general y continua en favor de los derechos humanos. Aunque la exposición se centra en las múltiples actividades de Seyrig y en el camino que la llevó al activismo, su objetivo no es ofrecer un perfil biográfico o limitarse a rendir homenaje a una figura histórica importante[7]. Al pasar revista a las colaboraciones de Seyrig, más bien pretendemos trazar un mapa de la red de intersecciones y alianzas políticas y creativas que incluye figuras tan relevantes como las cineastas Chantal Akerman, Marguerite Duras, Ulrike Ottinger, Liliane de Kermadec o Agnès Varda; la artista y directora de fotografía Babette Mangolte; la escritora y pintora Etel Adnan; la actriz Jane Fonda; y sus compañeras insumusas, Roussopoulos y Wieder. A través de esta red de figuras feministas que trabajaron en el ámbito de la cultura visual, la exposición trata de reactivar la historia del vídeo y el cine en Francia en la coyuntura crítica de la década de 1970 desde una perspectiva feminista y de género. Vídeos, obras de arte, fotografías, documentos de archivo y películas se reúnen en orden no cronológico dentro de secciones temáticas que transmiten los múltiples problemas políticos que las mujeres planteaban en ese momento histórico concreto.

7
Para una relato biográfico de Seyrig, véase Mireille Brangé, *Delphine Seyrig: Une vie*, París, Éditions Nouveau Monde, 2018.

1.

Desmontar a la diva como una forma de crítica mediática

La profesión de Seyrig como actriz es el punto de partida para una reflexión crítica sobre la construcción de la feminidad y para una emancipación de una mirada femenina a través del medio audiovisual. Seyrig, ella misma encarnación de una feminidad idealizada y sofisticada en *L'Année dernière à Marienbad*, deshizo posteriormente esta clase de imágenes estereotipadas a fuerza de usar la recitación como lugar en el que explorar la identidad femenina. La primera parte de la exposición, pues, analiza la manera en que Seyrig, como actriz, realizadora de vídeo y feminista, ahondó (y salió de) los papeles femeninos. Sus múltiples colaboraciones con mujeres cineastas en las décadas de 1970 y 1980 tuvieron un papel determinante tanto en su evolución personal como política. Durante estas dos décadas Seyrig trabajó con directoras que le permitieron replantearse su trabajo en términos de técnica política. En una entrevista sobre el personaje que interpreta en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, Seyrig explica que trabajar con directoras le daba la posibilidad de hacer realidad cosas que antes se le habían negado: «No se trata solamente de ser actriz, sino de actuar dentro de un contexto que personalmente me toca muy de cerca. Es algo que nunca antes me había ocurrido… Pero ahora tengo la sensación de que no debo ocultarme detrás de una máscara, puedo ser yo misma. Transforma la actuación en acción, que es lo que tenía que ser»[8]. El cambio que la lleva a definir

8
Marsha Kinder, «Reflections on Jeanne Dielman», en *Film Quarterly*, vol. 30, nº 4, verano de 1977, p. 6.

la interpretación como acción revela el esfuerzo personal de Seyrig por resignificar su obra como técnica política. De este modo, pues, la actuación le permitía expresar por entero las complejidades de la existencia de una mujer.

La creciente toma de conciencia de Seyrig de las relaciones de poder que conforman el estatus y el oficio de actriz coinciden con su descubrimiento del vídeo, tal como ella misma le cuenta a la filósofa feminista Françoise Collin: «Para mí [el vídeo] supuso la posibilidad de hacer cine sin tener que pedir nada a nadie […], una revelación, un placer enorme, una revancha incomparable contra el hecho de que me convocaran a las 6 de la mañana para peinarme, maquillarme y rodar, de que estuviera que estar así o asá»[9]. Una de las consecuencias más extraordinarias del compromiso de Seyrig con el vídeo como vehículo para expresar una voz autónoma fue su documental *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa, 1976], una reflexión acerca de la tendencia de la industria cinematográfica a restringir la capacidad de acción de las mujeres dentro de unos parámetros preestablecidos. La propia Seyrig había sufrido estos mecanismos en su trabajo como actriz; por ejemplo, en el abanico limitado de papeles que le ofrecían, pero también en el modo en que su interpretación solía leerse como un elemento que contribuía a la construcción de la imagen de la estrella femenina. De acuerdo con esta capacidad de autoanálisis, *Sois belle et tais-toi!* reúne los testimonios de veinticuatro actrices que Seyrig filmó en Francia y en Estados Unidos, entre las que figuran Jane Fonda, Maria Schneider, Marie Dubois, Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Viva y Ellen Burstyn. Estas mujeres

9
Françoise Collin, «Être bien avec les femmes: Delphine Seyrig», en *Les Cahiers du GRIF*, nº 28, 1983, pp. 79-80.

comparten las experiencias que han tenido en los rodajes y hablan de los estereotipos de género, de las relaciones con los directores y compañeros de trabajo hombres, de su soledad al rodar en exteriores, de la necesidad de que haya papeles escritos por mujeres y del deseo de que se forjen conexiones entre mujeres. *Sois belle et tais-toi!* viene a poner de manifiesto una experiencia compartida de alienación en la que el Yo se ve atrapado en múltiples dispositivos restrictivos que operan tanto en la pantalla como fuera de ella. El efecto empoderador de la película nace de su capacidad de articular la singularidad de la experiencia de cada mujer dentro de una creciente conciencia colectiva. Aunque cada entrevista se grabó por separado —Seyrig hacía las preguntas y Roussopoulos filmaba—, el modo en que el vídeo está editado activa un devenir colectivo en el que resuena lo que surgió gracias a la labor feminista de despertar conciencias, cuando las mujeres se reunían para compartir sus experiencias. Estas reuniones permitían que las mujeres se dieran cuenta del significado político de lo que cada una de ellas vivía a escala individual, de manera muy parecida a lo que ocurre en *Sois belle et tais-tois!* En el vídeo, la representación de una mirada femenina dirigida hacia sí misma hace saltar por los aires tanto el aislamiento de la actriz como la asociación tradicional entre mujeres y narcisismo, el estatus de la mujer representada como objeto de la mirada masculina. En su lugar, abre la posibilidad de un devenir diferente fundado en una nueva forma de crítica y apropiación de los medios.



Maria Schneider, Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975



Delphine Seyrig, *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa, 1976]




"A los hombres
les gustan las guarrillas".


Esa era la frase
que definía mi papel.


Y son buena gente, chicos
de izquierdas, directores correctos...

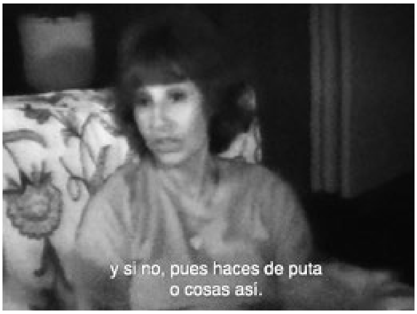

Solo me dan papeles
de esquizofrénica, de loca, de lesbiana,


En el fondo el cine no es más
que una enorme fantasía masculina.


los papeles femeninos
son muy pobres, y hay pocos.

Como bien sabes,
todas las estrellas son hombres.

Y los papeles buenos
son todos para ellos.

Y en la televisión,
o haces de madre,

y si no, pues haces de puta
o cosas así.

Los productores y los técnicos
son hombres,

los directores
son casi todos hombres,

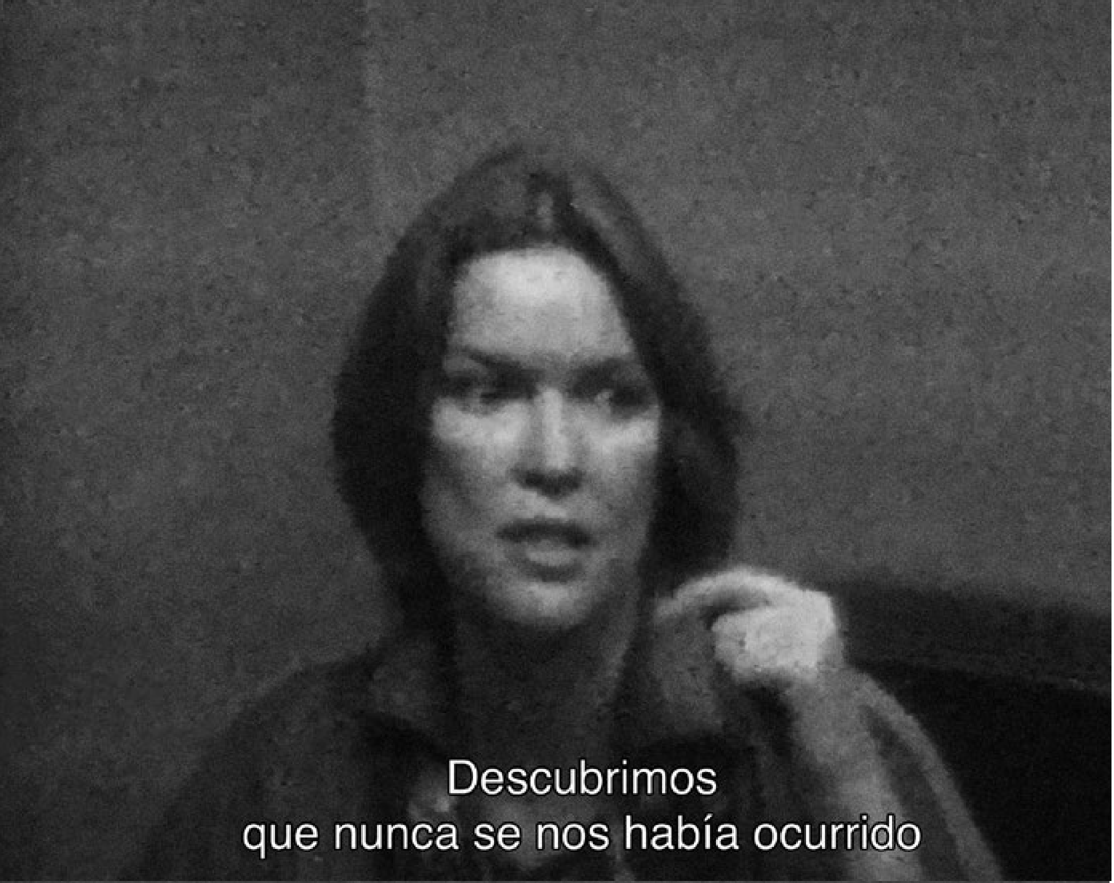
en la prensa... está más repartido,
pero al final son hombres...

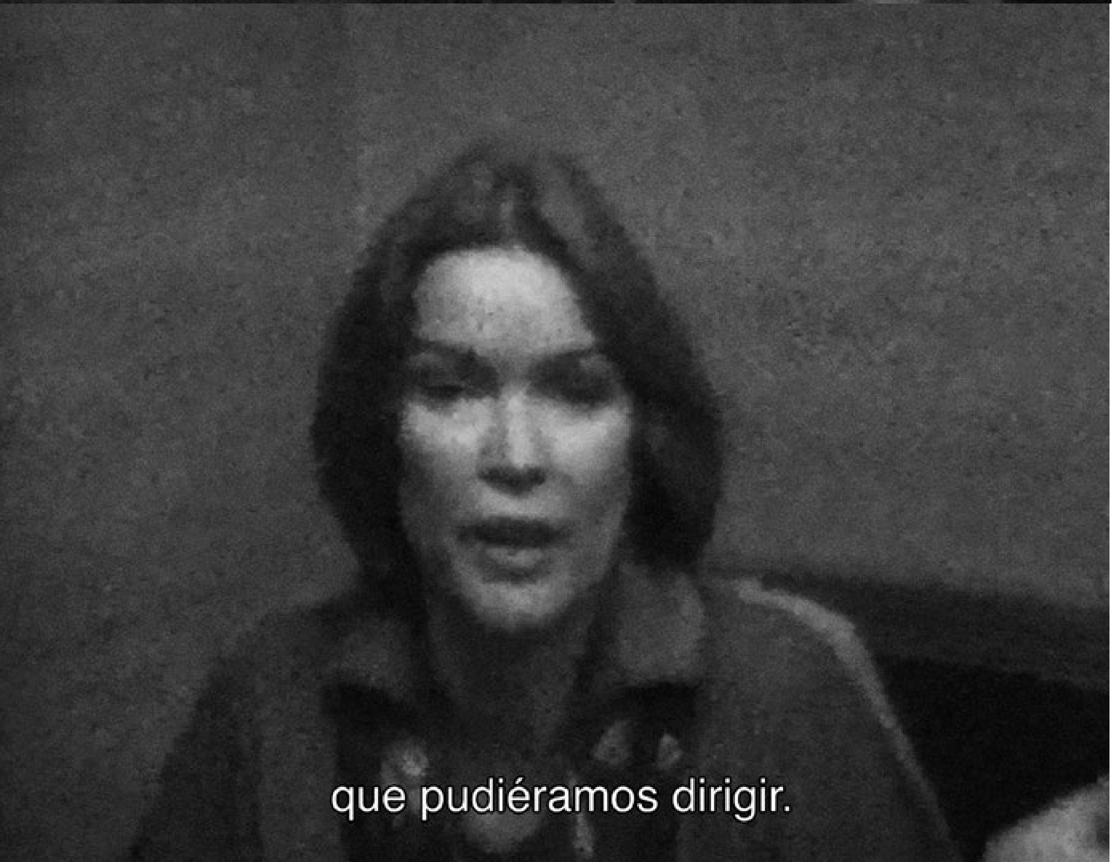
Los agentes son hombres.

Los que te dan el guion,
te asesoran

o te orientan son hombres...

Y tengo la sensación
de que los temas son para hombres.


Descubrimos
que nunca se nos había ocurrido


que pudiéramos dirigir.


¿Cómo encajas a una mujer
de 40, 50, 60 años?
No tiene sitio
en las fantasías masculinas,
así que se elimina.
No sé si tú...
Ya te habrás visto en las mismas.
Estoy con un director
que ha pensado en mí para un papel,
he leído el guion, y...
Llega un momento en que olvido
la situación y empiezo a hablar del guion.
No digo si está bien o mal,
pero me pronuncio.
Y el director lo siente
como una agresión,
Hollywood 1975.
Paris 1976.
Carole Roussopoulos
Caméra
Réalisé par
Delphine Seyrig





Carole Roussopoulos. Rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa] en Topanga Canyon, California, 1976

Duncan Youngerman. Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos, 1975

Carole Roussopoulos. Delphine Seyrig (y Viva) durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975





Carole Roussopoulos. Viva y Delphine Seyrig durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975



2.

Practicar la insumisión

Un parte fundamental de la exposición está consagrada a las luchas y alianzas políticas —sobre todo en torno a cuestiones de sexualidad y derechos reproductivos— en las que Seyrig, Roussopoulos y Wieder participaron en la década de 1970. *Maso et Miso vont en bateau* [Maso y Miso van en barco] y *SCUM Manifesto*, ambas de 1976, y que constituyen las producciones más importantes de Les Insoumuses, son modelos de una práctica mediática insumisa que busca nuevas formas de autogestión en las que el vídeo sea un agente de activismo político[10]. Además de su participación activa en la creación de un nuevo vocabulario visual feminista con el vídeo, Seyrig estaba públicamente comprometida con la causa del derecho al aborto y de la autonomía sexual femenina. Salió en televisión haciendo un alegato a favor del aborto legal y gratuito, testificó en 1972 en el caso Bobigny (en el que se acusaba a una chica por haber abortado) y prestó apoyo a las mujeres que necesitaban abortar, bien dándoles información, dinero e incluso un lugar seguro (a menudo su propio piso) en el que practicar la intervención[11]. Estas actividades resuenan asimismo en las producciones de los vídeos de mujeres de esa época, en particular en aquellos en los que estaba involucrada Roussopoulos[12].

Siguiendo la producción de Roussopoulos y sus colaboraciones con Seyrig y Wieder, esta sección de la exposición muestra diversos vídeos, así como documentos visuales y textuales de la década de 1970, como un modo de dar acceso a algunas de las luchas

10
El vídeo *SCUM Manifesto* hace referencia al texto homónimo de Valerie Solanas. Véase Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Londres, Verso, 2004 [1967], p. 38 [Trad. cast. de Ana Becciú, *SCUM: Manifiesto de la Organización para el Exterminio del Hombre*, Madrid, Kira, 2002]. Para un análisis en profundidad de estos dos videos, véase el ensayo de Ros Murray en este mismo catálogo (pp. 102-120). Véase asimismo Julien Bézille, Hélène Fleckinger y Callisto McNulty (eds.), *SCUM Manifesto*, París, NAIMA, 2018.

11
Véase Mireille Brangé, óp. cit., pp. 288-291. En agosto de 1972, durante una reunión celebrada en el piso de Seyrig, unos médicos del Groupe information santé [Grupo Información Salud] hicieron una demostración de un método abortivo más seguro desarrollado por el psicólogo estadounidense Harvey Karman. Este nuevo método facilitaba que los abortos pudieran practicarse de manera más generalizada, aun sin dejar de ser ilegales. Véase Sylvia Duverger, «Simone Iff: Du protestantisme au féminisme (1924-2014)», en *Nouvelles questions féministes*, vol. 34, nº 1, 2015, pp. 158-166.

12
Para una panorámica de las prácticas del video feminista

en Francia, véase Ros Murray, «Raised Fist: Politics, Technology and Embodiment in 1970s French Feminist Video Collectives», en *Camera Obscura*, vol. 3, nº 1, 2016, pp. 93-120; y Stephanie Jeanjean, «Disobedient Video in France in the 1970s: Video Production by Women's Collective», en *Afterall*, nº 27, verano de 2011. Véase también Hélène Fleckinger, «Cinéma et Vidéo saisis par le féminisme: France, 1968-1981», tesis doctoral, Université Sorbonne Nouvelle-París 3, 2011.

estrechamente imbricadas de la época. El material escogido hace referencia, principalmente, a cuestiones de sexualidad, reproducción y trabajo sexual. Por ejemplo, *Le FHAR* (1971) de Roussopoulos documenta una reunión de la organización homónima de gays y lesbianas, mientras que *Y'a qu'à pas baiser* [Pues que no follen, 1971] muestra la grabación de una manifestación en favor de la legalización del aborto con una secuencia en la que se ve un aborto casero, una práctica muy extendida entre el movimiento feminista francés. En ambos casos, las imágenes de las protestas callejeras se montan junto con escenas en las que los sujetos de las luchas toman la palabra, bien durante un acto público, bien en un escenario privado, en el que Roussopoulos tiende el micrófono a la persona que habla y transforma de este modo la cámara en un aparato que escucha. Estos vídeos se realizaron en estrecha colaboración con las personas que aparecen en ellos. En una entrevista con Hélène Fleckinger, Roussopoulos hace hincapié en lo que ella califica de una *étique du tournage* («una ética del rodaje»), que es también una forma de empoderamiento[13]. Para Roussopoulos, las imágenes que producía pertenecían tanto a las personas filmadas como a sí misma. Escogió abordar únicamente a los sujetos de la lucha, es decir, a aquellas personas que eran plenamente conscientes de lo que les pasaba. No son víctimas sino sujetos que entienden las posibilidades que brinda el vídeo para comunicarse con otras personas que sufren la misma opresión.

13
Hélène Fleckinger, óp. cit., 112.

Le FHAR, por ejemplo, documenta una fase inicial del Front homosexuel d'action revolutionnaire [Frente Homosexual de Acción Revolucionaria]. Después de asistir a una de las reuniones del grupo, sus miembros

pidieron a Roussopoulos que filmara la manifestación del Primero de Mayo, que señalaba la primera aparición en público del grupo. El resultado es un montaje de escenas de la manifestación y del acalorado debate que siguió a su difusión. En los vídeos de Roussopoulos, la forma del «vídeo-retrato» se convierte en un vehículo para trasmitir la inmediatez y la dimensión relacional que entraña la filmación, al mismo tiempo que ofrece contrainformación acerca de unas personas demasiado controvertidas como para salir en la televisión pública.

Les Prostituées de Lyon parlent [Las prostitutas de Lyon hablan, 1975] es innovadora por el retrato íntimo que ofrece de las trabajadoras sexuales, que definen su lucha en sus propios términos[14]. El vídeo muestra a un grupo de trabajadoras del sexo que han ocupado una iglesia de Lyon para exigir el fin de las detenciones y multas arbitrarias, más libertad y más respeto por parte de la policía. La concepción que del trabajo sexual tenía Roussopoulos (y también Seyrig) estaba en gran parte influenciada por la lectura de *The Prostitution Papers* [Cuadernos de la prostitución], de Kate Millett (tema de otro de los vídeos que se proyectan en esta sección de la exposición, *Kate Millett parle de la prostitution avec des féministes* [Kate Millett habla de la prostitución con feministas], realizado en 1975 por el colectivo Vidéa), que se basa en la idea de que las feministas tienen que escuchar a las trabajadoras del sexo para construir alianzas políticas[15]. El trabajo sexual sigue siendo uno de los asuntos más controvertidos y que más divisiones generan en los debates feministas, de los que la mayor parte de las trabajadoras del sexo quedan excluidas. *Les Prostituées de Lyon*

14
Ros Murray, óp. cit., p. 110.

15
Kate Millett, *The Prostitution Papers*, Nueva York, Avon Books, 1973. Vidéa es el nombre de un colectivo de mujeres dedicadas al vídeo integrado por Anne-Marie Faure-Fraisse, Syn Guérin y Catherine Lahourcade. En el vídeo, Kate Millett habla de prostitución con Monique Wittig y Christine Delphy, entre otras.

parlent brinda una oportunidad de escuchar qué tienen que decir ellas acerca de las condiciones materiales en las que trabajan. Y lo que es más importante: el vídeo demuestra que las alianzas entre trabajadoras del sexo y activistas feministas son posibles. Pese a que en un principio eran reacias a que las filmaran, al final las trabajadoras del sexo dejaron entrar a Roussopoulos y a Seyrig en la iglesia porque se dieron cuenta de que ser filmadas era otra forma más de comunicarse con el exterior: el sistema Portapak permitía que dentro de la iglesia se grabaran entrevistas que luego se mostraban fuera, donde los transeúntes podían reunirse y escuchar qué tenían que decir las trabajadoras[16].

16
Seyrig fue la única persona famosa a la que se permitió acceder y filmar la asamblea general de trabajadoras del sexo, celebrada unas semanas más tarde en la Oficina de Empleo de Lyon.



Alain Voloch. Delphine Seyrig filmando la Asamblea general de las prostitutas francesas en la Bourse du travail [Casa del trabajador] de Lyon, 1975



Carole Roussopoulos, *Le FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire)* [El FHAR, Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, 1971]







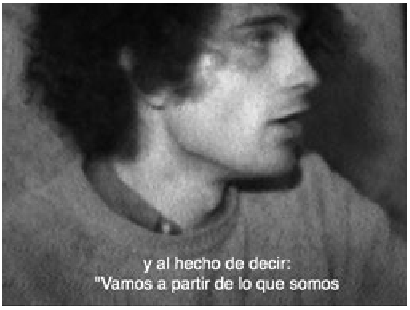



















Y la idea de ser superior
es el sentimiento burgués más reaccionario


que te arrebata todo placer.


La superioridad
tiene que ver con el rol masculino.


de los cuales muchos son "heteropolis",
que quieren imponer su moral.


Pero no creo que las relaciones
sexuales y amorosas


sean de poder y de opresión.


y no solo de nuestras ideas políticas".


y los izquierdistas son más prudentes
a la hora de decir

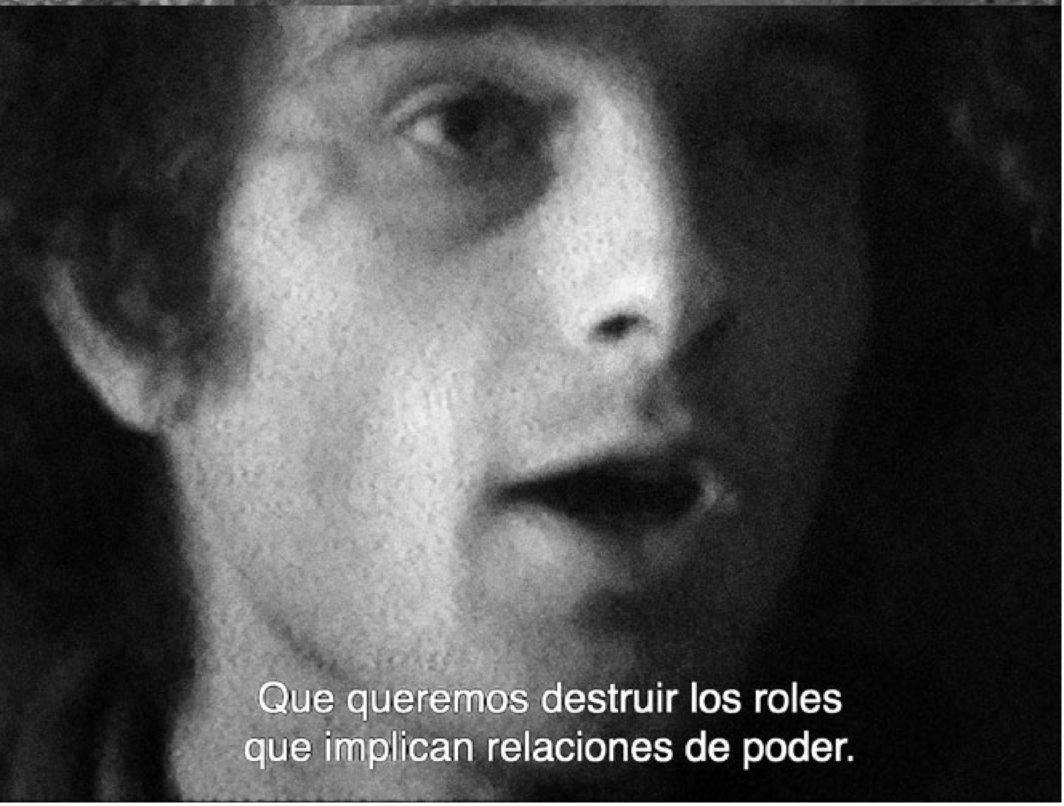

si una cosa
es burguesa o proletaria.

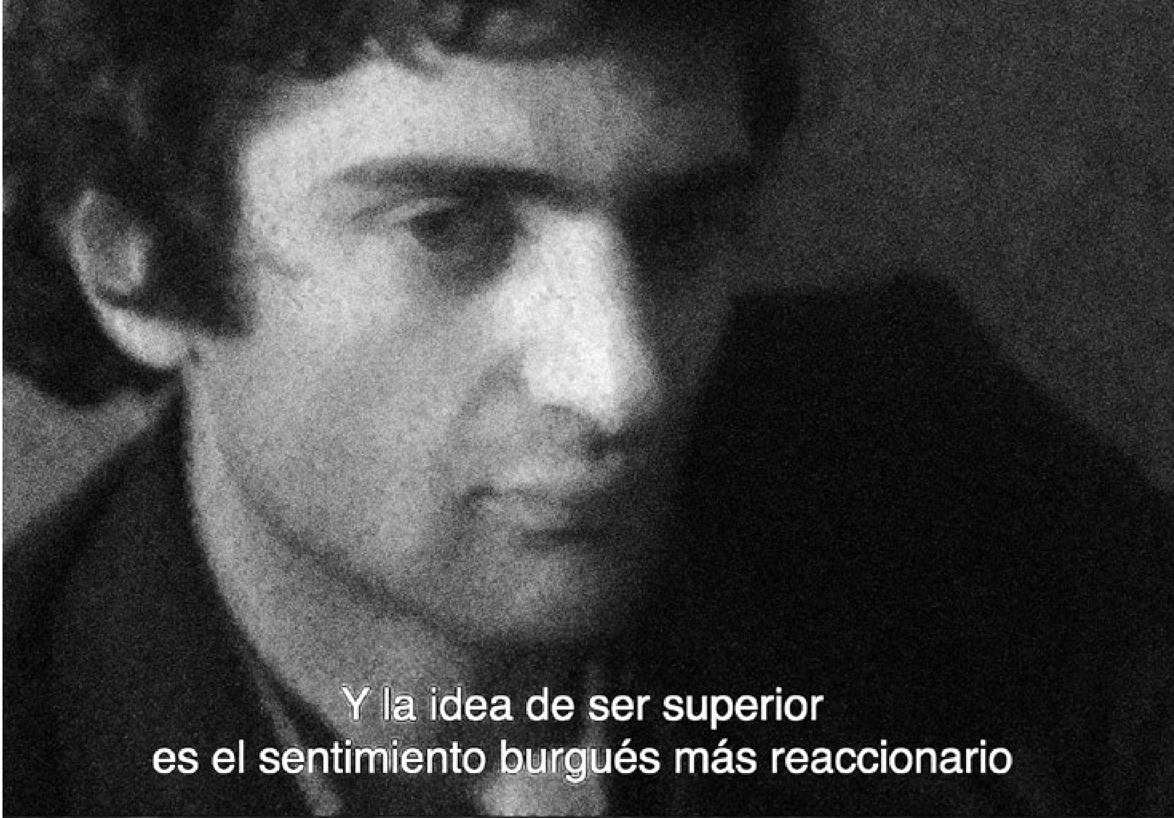

o los inmigrantes
dicen lo que sienten,


y luego se intenta debatir.
Es duro, sí,


Es duro porque hay
muchas contradicciones.




Que queremos destruir los roles
que implican relaciones de poder.


Y la idea de ser superior
es el sentimiento burgués más reaccionario





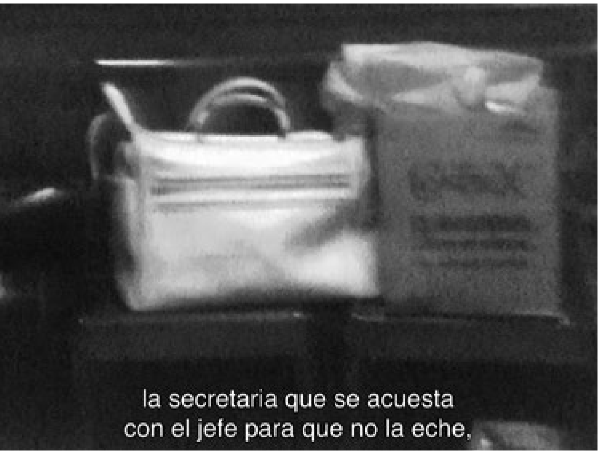


Carole Roussopoulos grabando a Barbara durante el rodaje de *Les prostituées de Lyon parlent* [Las prostitutas de Lyon hablan], 1975

Carole Roussopoulos, *Les Prostituées de Lyon parlent* [Las prostitutas de Lyon hablan, 1975]

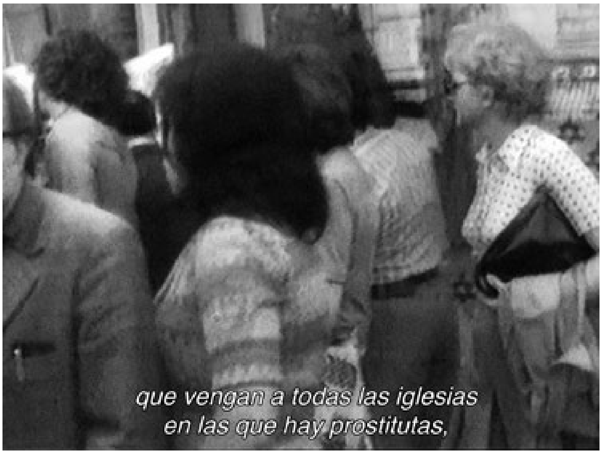






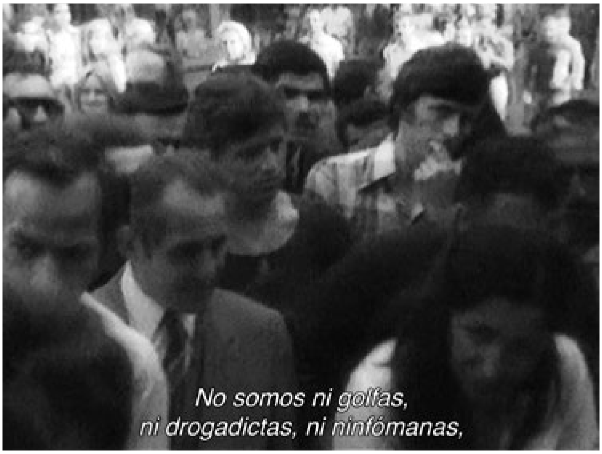







Cada multa son de tres a ocho días
de cárcel y cuesta 160 francos.


Toda mujer está abocada
a la prostitución:


No somos ni golfas,
ni drogadictas, ni ninfómanas,


que solo tenemos
una preocupación: nuestros hijos.


porque las necesitamos.


No porque seamos prostitutas,
sino porque somos mujeres.

Vidéa (Catherine Lahourcade, Anne-Marie Faure-Fraisse, Syn Guérin), *Kate Millett parle de la prostitution avec des féministes* [Kate Millett habla de la prostitución con feministas, 1975]














A menudo las prostitutas sienten,
cuando se reúnen


con el movimiento de mujeres
de EE. UU., que hay un enfrentamiento,


Y en cierto modo lo entiendo.


hay una condena de su posición.




Y no lo tengo claro.


nuestro tiempo ha llegado.





TENDREMOS
LOS HIJOS QUE QUERAMOS

Carole Roussopoulos, *Y'a qu'à pas baiser* [Pues que no follen, 1971]




¿Pero de qué se inculpan?

De cambiar de bando.

¡Aborto y contracepción
libres y gratuitos!

Defienden las bondades
de la aspiración al vacío.

La sangre, a partir
de la segunda semana de retraso,

da vida al mismo ser

¡Abajo la escuela! ¡Igualdad!


- ¿Qué opina?
- Que tienen razón.

Aborto libre y gratuito

e información sobre contracepción.

Pues que no follen.


c'est tout
de même
plus
chouette
de vivre
quand
est
VIVIR ES MEJOR
CUANDO SE ES DESEADO


Seamos conscientes
de nuestra fuerza, mujeres,


Hay que adaptar la contracepción
a la sexualidad,
que evoluciona con el tiempo:
la de una mujer de
como la de una
Por eso es
que la mujer,
consciente
de elegir
Creo que es
hablar de esto antes del
AVORTEMENT
CONTRACEPTION
LIBRES ET
GRATUITS!
100 millions de Français!
Levantémonos, mujeres esclavas,
Es la hora de la cólera, mujeres,
nuestro tiempo ha llegado.
Seamos conscientes
de nuestra fuerza, mujeres,
20 NOVEMBRE
71
CAROLE
VIDEO-OUT.

3.

Redes y luchas transnacionales

Otra parte crucial de la exposición trata de las redes y luchas transnacionales en las que Seyrig y sus compañeras de Les Insoumuses participaron. Uno de los principales intereses de esta sección es plantear la emergencia de una red feminista transnacional, tema que resuena con fuerza en nuestros días. Sumada a las secciones anteriores, constituye el núcleo político de la exposición y permite una mirada retrospectiva a la dimensión transnacional del feminismo y al establecimiento de conexiones con la experiencia del colonialismo durante una época marcada por la descolonización.

Seyrig nació en Beirut en el seno de una familia de intelectuales. Su madre, Hermine «Miette» de Saussure, era una estudiosa de la filosofía de Jean-Jacques Rousseau y sobrina del lingüista y semiótico Ferdinand de Saussure. Su padre, Henri Seyrig, fue un reconocido arqueólogo y director general de Antigüedades en Siria y el Líbano, coleccionista de arte moderno, agregado cultural de la delegación de la Francia libre en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, director de Musées de France (1960-1962), y director del Institut français d'archéologie de Beirut durante veintiún años. Entre sus amigos se contaban el poeta y dramaturgo libanés Georges Schehadé, André Breton, Fernand Léger, el poeta y político martinico Aimé Césaire o Claude Lévi-Strauss. Delphine Seyrig vivió en varias ocasiones en Estados Unidos, entre ellas una larga estancia a finales de la década de 1950, cuando estuvo casada

con el pintor Jack Youngerman, miembro del círculo de pioneros del arte moderno. La pareja vivía en el mismo edificio de Coenties Slip, en Lower Manhattan, en el que tenían su residencia artistas como Agnes Martin, Ellsworth Kelly y Robert Indiana.

Esta parte de la exposición se centra en los compromisos a los que Seyrig se mantuvo fiel durante décadas dentro de un marco «internacionalista». En 1963 interpretó el papel protagonista en *Muriel ou le temps d'un retour* [Muriel], la película de Alain Resnais sobre los efectos catastróficos que la guerra de Argelia —en concreto, la práctica extendida de la tortura— había tenido sobre un veterano de guerra francés[17]. Seyrig volvería al tema de la tortura en *Inês* (1974), una obra íntimamente relacionada con su activismo político del momento: Seyrig era miembro del comité internacional que exigía la liberación de Inês Etienne Romeu, una presa política brasileña que había sido encarcelada en 1971 y torturada durante cien días. El vídeo es un llamamiento a la acción. La voz de Seyrig se dirige directamente al general Ernesto Geisel, presidente de Brasil, y denuncia los crímenes de Estado cometidos contra mujeres. *Inês* es una recreación dolorosa, aunque teatralizada —la banda sonora se basa en la canción *Amada amante*, que sonaba durante las torturas— del calvario que sufrió Romeu[18]. La activista brasileña consiguió finalmente escapar, y su testimonio llamó la atención tanto sobre la cárcel en la que estaba recluida como sobre la práctica generalizada de la tortura en Brasil[19]. El compromiso de Seyrig con las protestas en contra de la tortura no se entiende sin el fantasma del recuerdo de la guerra de Argelia. Así pues, existe una línea que conecta claramente su

17
Véase una de las cartas incluidas en el presente catálogo (p. 218), en la que Seyrig, escribiendo a su exmarido Jack Youngerman, habla de la tristemente célebre masacre de manifestantes argelinos sucedida el 17 de octubre de 1961 en París.

18
El vídeo *Inês* se concibió en estrecha colaboración con la actriz brasileña Norma Bengell, muy implicada en la campaña por la liberación de Romeu. La actriz que hace de Inês en el vídeo sigue sin estar identificada.

19
En 2009 Romeu recibió el Prêmio Direitos Humanos de manos de Dilma Rousseff, en presencia del presidente brasileño Luiz Inácio Lula da Silva.

temprana interpretación en *Muriel* con su despertar artístico y político casi una década después.

El feminismo era para Seyrig un afán transnacional, como puede verse en sus múltiples compromisos a la hora de oponerse a la guerra de Vietnam o de exigir el respeto de los derechos humanos de las presas políticas, hecho que la llevó a desplazarse al famoso penal de Stammheim, en Stuttgart, donde se había encarcelado y privado de los derechos humanos fundamentales a los miembros de la Rote Armee Fraktion [Facción del Ejército Rojo]. Hizo de intérprete de Millett en París cuando la activista estadounidense dio su rueda de prensa al volver de Irán en 1979, y no dejó de movilizarse en ningún momento en contra de la tortura en Latinoamérica. Entre las obras y documentos que se presentan en esta sección de la exposición figura el montaje de diapositivas *Femmes au Vietnam* [Mujeres en Vietnam], que Jane Fonda hizo en 1972 tras un viaje al país asiático, y que se acompaña de unas grabaciones sonoras realizadas en colaboración con Seyrig y su compañero, Sami Frey.

Otra de las preocupaciones principales de las mujeres que se reunían en torno a Seyrig eran las políticas raciales, etnicistas y migratorias. Roussopoulos en particular siguió las luchas de la población migrante y poscolonial de Francia, e incluso llegó a hacer buenas migas con miembros del Black Panther Party, con los que compartió sus conocimientos técnicos sobre cine y vídeo en Argelia y en el Congo[20]. Seyrig fue una de las pocas personalidades que apoyó activamente la Coordination des femmes noires o Mouvement des femmes noires [Movimiento de las mujeres negras],

20
Para una intervención polémica sobre el compromiso transnacional de Seyrig y Roussopoulos, véase el ensayo de Françoise Vergès en este mismo catálogo (pp. 134-152).

un grupo de mujeres inmigrantes procedentes del África occidental y del Caribe que se movilizaban en contra del racismo y de la política colonial en la Francia de finales de la década de 1970.

En los ochenta, el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir encargó varios vídeos que ponían sobre la mesa cuestiones relacionadas con el feminismo transnacional y exigían interseccionalidad. Una de estas obras es *La Conférence des femmes – Nairobi 85* [La Conferencia de Mujeres – Nairobi 85, 1985], de Françoise Dasques. Este documental excepcional, de una hora de duración, muestra los actos del foro seminal de Nairobi, que reunió a grupos de mujeres llegados de todos los rincones del mundo. Los discursos tremendamente polémicos que se pronunciaron en el transcurso del encuentro tratan de temas como la lucha de Palestina, la mutilación genital femenina, las alianzas transnacionales de los colectivos LGTBIQ+ y las diversas implicaciones de cubrir los cuerpos de las mujeres con velos en el Irán posterior a la revolución. Se trata de asuntos que solo debaten mujeres (de todas las razas, clases y orientaciones sexuales). En una de las escenas se ve a la activista, escritora y educadora Angela Davis hablando de la necesidad de que las feministas aúnen esfuerzos más allá de la raza y la clase sin que ello impida reconocer la especificidad de la opresión de cada persona. Otros momentos muestran discusiones con la estudiosa del feminismo decolonial Paola Bacchetta y la feminista transnacional Nawal El Saadawi. A lo largo de la década de 1980, el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir organizó también proyecciones y produjo vídeos con grupos de mujeres migrantes que vivían y trabajaban en Francia[21].

21
Véase la entrevista con Nicole Fernández Ferrer en este mismo catálogo (pp. 192-207).





Delphine Seyrig, *Inês*, 1974









4.

Genealogías feministas. Leer a Calamity Jane

En la década de 1980 Seyrig se consagró con empeño a dos proyectos: una película sobre las cartas supuestamente escritas por la célebre exploradora Calamity Jane a su hija, y la creación del Centre audiovisuel Simone de Beauvoir en París, cuya misión era archivar, difundir y preservar la obra audiovisual del Movimiento de Liberación de las Mujeres. Juntas, estas dos iniciativas evocan el tema del pasado y la posibilidad de una perspectiva feminista de la historia. Durante los ochenta, a la conciencia que Seyrig tenía de la importancia de conservar las huellas de las luchas en las que se había embarcado su generación se le añadió un aguzadísimo sentido de la historia de las mujeres. En una entrevista de 1986 realizada por Anne Sinclair, cuando esta le pregunta por su «Panteón personal» —es decir, por los grandes hombres y mujeres que consideraba relevantes—, Seyrig responde a este ideal (implícitamente masculino) de grandeza rindiendo homenaje a las mujeres a menudo anónimas y casi siempre desplazadas y ridiculizadas que lucharon por el derecho al sufragio en la Europa de principios del siglo XX. Como ella misma explica en la entrevista, aquellas luchas fueron muy violentas e incluso trágicas: «Es importante que se sepa que eso forma parte de nuestro pasado. Muchas mujeres ignoran que tienen una historia»[22].

Seyrig nunca realizó la película sobre Calamity Jane, pero el guion terminado y el *storyboard* que preparó junto con su hijo, Duncan Youngerman, describen con todo lujo de detalles las escenas de la película con dibujos

22 Delphine Seyrig, entrevista en televisión con Anne Sinclair, *L'Invité du Jeudi*, France 2, 24 de marzo de 1986.

acompañados de texto. A principios de los ochenta, Babette Mangolte filmó el viaje que Seyrig hizo a Billings, Montana, donde había vivido Jean Hickok McCormick —la supuesta hija del personaje histórico que hay detrás de Calamity Jane (Martha Canary)—, y donde fue a visitar a algunas de las personas que la habían conocido personalmente[23]. La visión que Seyrig tenía de la película se aprecia en algunas de las cartas que le mandó a su hijo a principios de esa década, así como en la propuesta de proyecto de la película, para la que nunca consiguió financiación. En este último, por ejemplo, escribe:

> El drama: relación entre madre e hija, rechazo de una criatura y adopción repetida de niños abandonados por los demás, rechazo instintivo de cargar con un papel sexual y consiguiente aislamiento y miseria, independencia de cuerpo y espíritu y monogamia de sentimientos. Todos estos trastornos serán la estructura de la película y su *raison d'être*… Puede parecer demasiado ambiciosa: en realidad, la imagen del Oeste que conocemos de tantos *westerns* evoca un cine que esté bien hecho de acuerdo con los parámetros de Hollywood. Mi propuesta es mucho más modesta y distinta. Las imágenes que se me ocurren son simplemente imágenes que carecen de toda artificialidad. Un fragmento de una película muda[24].

Seyrig imaginó una película muda en blanco y negro, con acompañamiento musical y con ella misma en el papel de Calamity Jane. También quería colaborar con Sacha Vierny, que había sido el director de fotografía de *L'Année dernière à Marienbad*, para evitar un estilo realista y transmitir una atmósfera que recordara la del cine mudo; era una manera de dar expresión a su implicación personal con el tema. Para gran desilusión, la propuesta no obtuvo la financiación esperada y Seyrig la abandonó por un tiempo; solo la rescató cuando se

23
Para más información, véase el volumen —pendiente de título definitivo— de Nataša Petrešin-Bachelez sobre la película nunca terminada, que se publicará en 2019 en If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution.

24
Véase Delphine Seyrig, «Calamity Jane», propuesta de proyecto, fechado a principios de la década de 1980, en los archivos de Duncan Youngerman.

juntó con otras autoras para crear un guion. Una de ellas era Etel Adnan, que había conocido a Seyrig en un ensayo de *the CIVIL warS*, la pieza musical de Robert Wilson. Entre 1985 y 1987 Adnan y Seyrig trabajaron en el guion, del que se conserva una tercera parte (las otras dos, desafortunadamente, se perdieron)[25].

25
En una entrevista de noviembre de 2018 con Petrešin-Bachelez, Adnan recordaba que «Delphine se identificaba con Calamity. Estaba obsesionada con la relación entre madre e hija».

En esta última sección de la exposición se examina la importancia y las implicaciones actuales de las genealogías femeninas y de los archivos feministas a través de un análisis del legado de Seyrig y de la cuestión de la memoria visual del feminismo. Además de los documentos y películas que se refieren al asunto de los archivos y de su renovación, Mangolte ha concebido para la exposición una nueva película a partir del montaje de secuencias filmadas en Montana como parte del trabajo de investigación que Seyrig hizo para el proyecto de Calamity Jane. Otra pieza destacada de esta sección es *Pour mémoire* [Para el recuerdo]. Seyrig hizo esta película en 1986, un año después del fallecimiento de Simone de Beauvoir, como un gesto de recuerdo y homenaje a una mujer que tanto había significado tanto para ella personalmente como para los movimientos de liberación de las mujeres a lo largo y ancho del mundo. Cuando Seyrig, Roussopoulos y Wieder le pidieron a De Beauvoir que cediera su nombre al centro audiovisual que iban a fundar, lo que querían era subrayar la continuidad entre generaciones y la importancia permanente de las luchas de las generaciones anteriores por el presente.

El legado político del Centre audiovisuel Simone de Beauvoir se extiende por toda la exposición y nos permite plasmar la aportación capital de Delphine Seyrig y de Les Insoumuses en la construcción de un archivo visual de los movimientos feministas dentro y fuera de Francia.

Storyboards de Delphine Seyrig con dibujos de Duncan Youngerman para *Calamity Jane*, 1982

J'ai suivi une nouvelle piste aujourd'hui, ce doit être la nouvelle route postale, percée par l'équipe de Bozeman. Je pense les rattraper demain, ils font un travail dangereux et ça ne fera pas de mal d'être dans les environs au cas où ils auraient besoin de quelqu'un pour les aider à mettre les

Sioux en fuite. Je pense que je suis le seul être humain dont ils aient peur. Sur cette page tu trouveras une photo de ta grand-mère Cannery ma mère. Elle et ton grand-père ont traversé les plaines dans un chariot lorsque j'étais une toute petite fille. On a habité des années dans le Missouri.

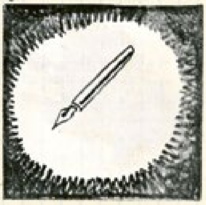
Ton papa Jim m'a envoyé une plume et une bouteille d'encre pour que je puisse lui écrire de temps en temps. Voilà un homme qui a quelque respect pour ta mère même si les autres n'en ont pas.
Cette plume a été fabriquée en Irlande.

Je la porte ainsi que cet album attachée à la selle



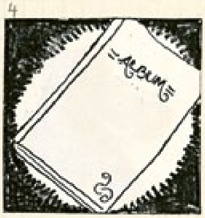


3



Insert du porte-plume décrit par Calamity.

4



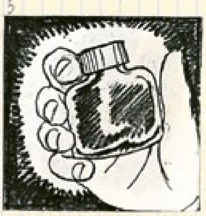
Gros plan de l'album dans lequel Calamity écrit ses lettres à Jeanie, éclairé par le feu.

et l'encre dans ma poche

pour pouvoir t'écrire comme ce soir

à côté de mon feu de camp.

5



Insert de l'encrier de Calamity éclairé par le feu.

6



Gros plan de la main de Calamity mettant l'encrier dans sa poche.

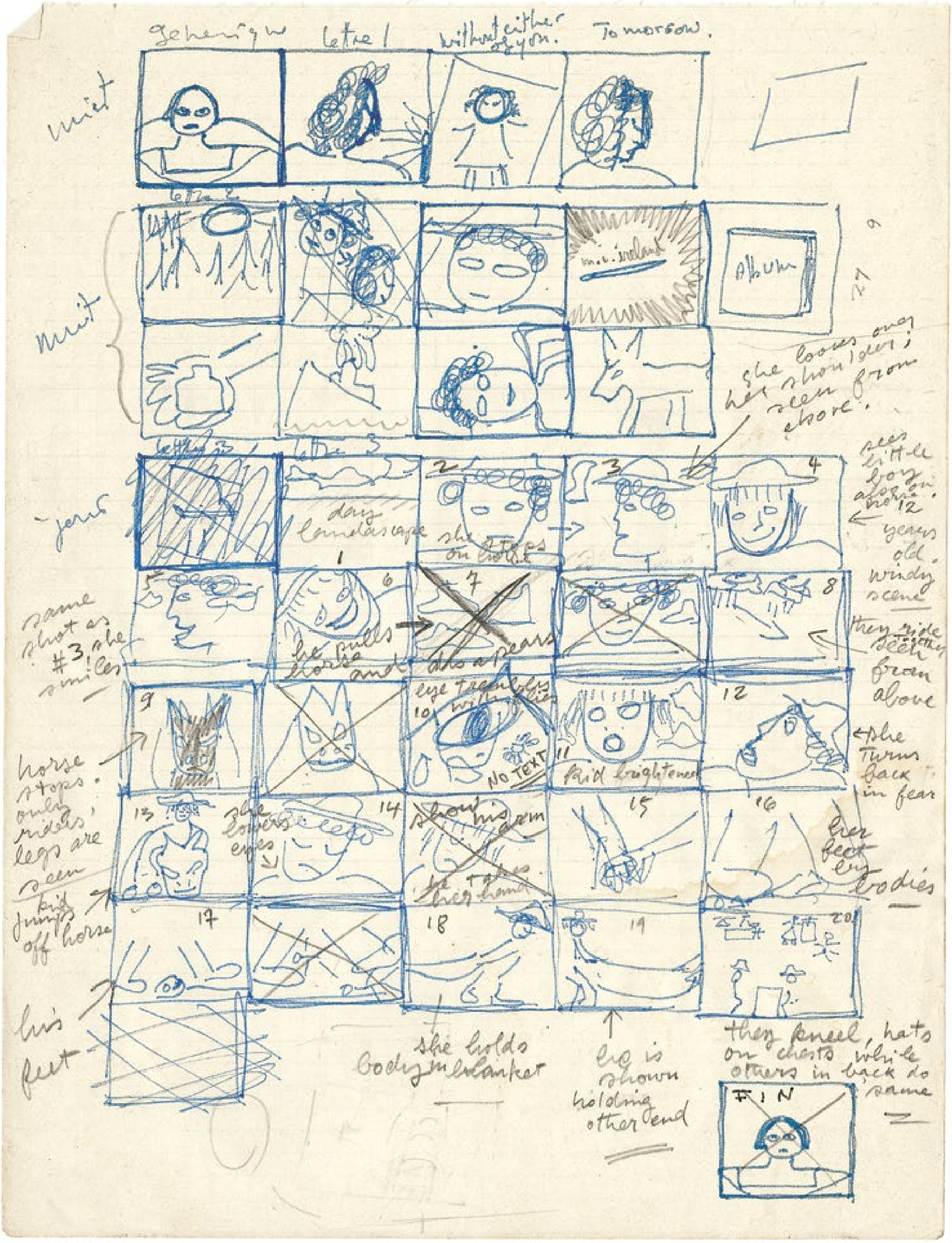
7



Plan large de Calamity couchée la tête adossée sur la selle, devant le feu, regardant son cheval Satan.

8





Delphine Seyrig. Dibujos preparatorios para *Calamity Jane*, ca. 1982

Babette Mangolte, *Calamity Jane and Delphine Seyrig. A Story*
[Calamity Jane y Delphine Seyrig. Una historia, 2019]





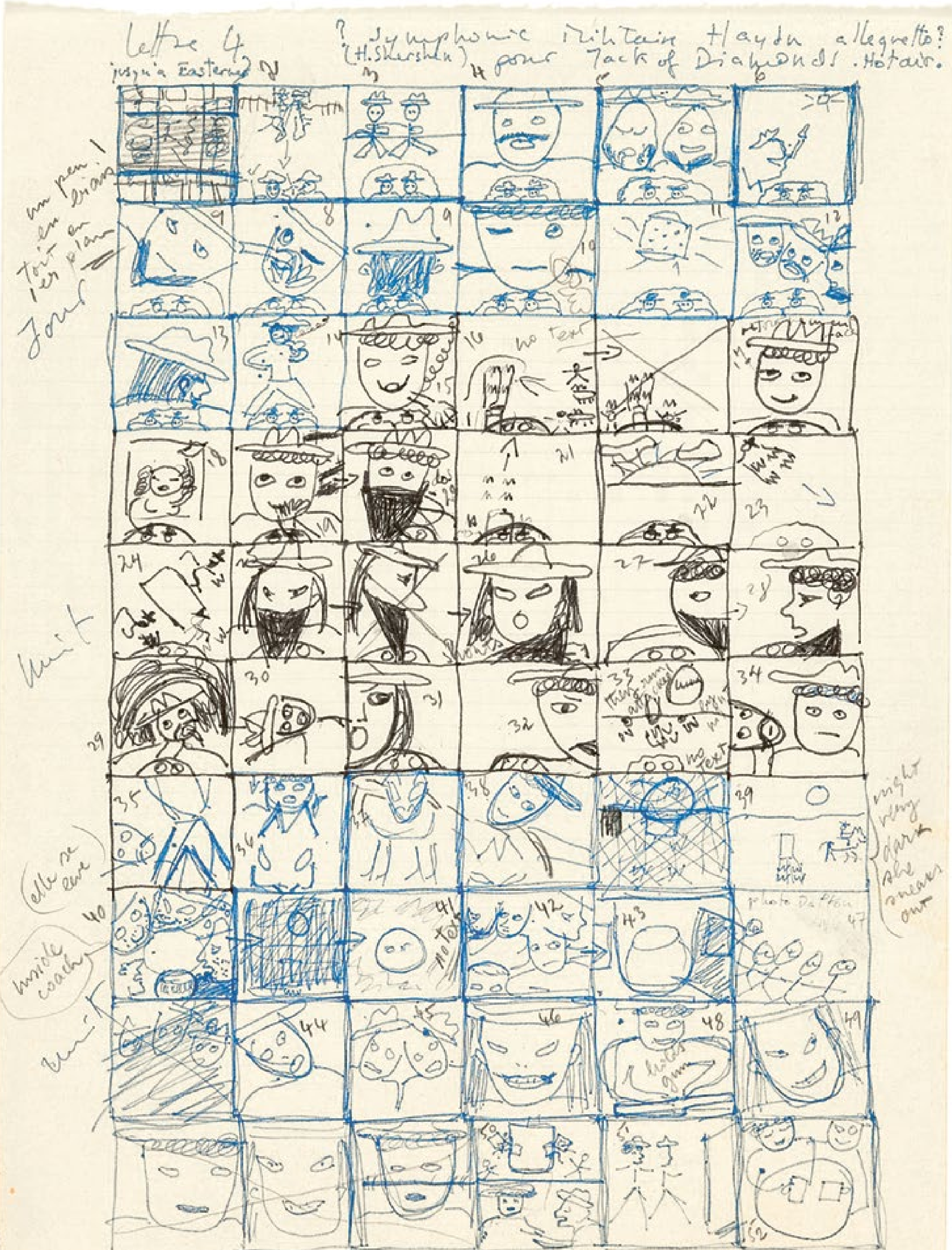












Delphine Seyrig. Dibujos preparatorios para *Calamity Jane*, ca. 1982

Undoing the diva: Delphine Seyrig actriz, o la deconstrucción de un mito

Alexandre Moussa

Georges Pierre. Foto fija de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad], de Alain Resnais, 1960-1961 (detalle)



Una aparición

«No soy una aparición, soy una mujer», le recuerda no sin malicia Delphine Seyrig a Jean-Pierre Léaud al final de *Baisers volés* [Besos robados, 1968], la película de François Truffaut. Treinta años después de su muerte, sin embargo, la actriz sigue siendo a ojos de los cinéfilos «la aparición de una lejanía […], la reencarnación enviada por la interpretación en otra vida, en otro mundo»[1]. Esta imagen tiene su origen en la asociación indeleble de Seyrig con el papel que la hizo célebre, el de la misteriosa desconocida de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad, 1961], de Alain Resnais. Un corte de pelo recto y castaño al estilo de Louise Brooks, un salto de cama con plumas cosidas que recuerda a Marlene Dietrich en *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932), un registro sofisticado en cuya expresividad resuena Greta Garbo: la actriz de una feminidad exacerbada que se descubre en 1961 en *Marienbad* no tiene nada en común con la joven andrógina que unos años antes interpretaba a Ariel o a Cherubino en las tablas de los teatros de la Descentralización, ni con la artista bohemia que frecuentaba a los poetas de la Generación *beat* en *Pull My Daisy* [Tira de mi margarita, 1959], de Robert Frank y Alfred Leslie. En una época en la que los cineastas de la Nouvelle Vague filman en el presente a heroínas modernas y sexualmente emancipadas que se mueven en universos realistas, Delphine Seyrig se inscribe en la estela de las estrellas hieráticas de la transición del cine mudo al sonoro, una tradición que resucita en el núcleo más abstracto y exigente del cine moderno.

1
Emmanuel Burdeau, «Delphine Seyrig pour mémoire», en Emmanuel Burdeau (ed.), *Tours de rôles: acteurs et actrices d'un film à l'autre*, Saint-Sulpice-sur-Loire, ACOR, 2007, pp. 29-30.

En *L'Année dernière à Marienbad*, Seyrig interpreta a una mujer sin nombre, prisionera de los interminables pasillos de un vasto palacio de mármol, acosada por un hombre que trata de convencerla de que, un año antes, fueron amantes. Para este papel, Alain Robbe-Grillet, autor del guion, habría querido «alguien menos inteligente, más carnal [...], que hubiera sido algo así como una estatua de carne incomprensible»[2]. Pero si, gracias a la expresividad de su interpretación, la actriz consigue encarnar y dotar de sensibilidad a la heroína pasiva y masoquista imaginada por el escritor, la escenografía de Alain Resnais construye alrededor de ella —a través de largos *travellings*, de iluminaciones icónicas y de juegos de desdoblamiento y reflejos— un dispositivo de fascinación que la erige en encarnación sublimada de una insondable alteridad femenina. *Marienbad* parece llevar al paroxismo una tendencia habitual de la nueva generación de cineastas franceses —casi exclusivamente masculina— a realzar, y al mismo tiempo mantener a distancia, a las figuras femeninas que dirigen[3]. De hecho, Seyrig se encuentra atrapada entre los focos de dos miradas masculinas antagónicas: una mirada sádica, la de Robbe-Grillet, que se expresa a través de la voz omnipresente e hipnótica del protagonista que trata de reemplazar sus recuerdos por los de la heroína, y otra, fetichista y fascinada, que es la de Resnais sobre su actriz.

Para Delphine Seyrig, *Marienbad* supone una revelación inesperada después de diez años de carrera sin grandes éxitos entre Francia y Estados Unidos. Pero, paradójicamente, la película se convierte a su vez en una especie de prisión. Dos años más tarde, cuando Seyrig obtiene la copa Volpi a la mejor intérprete

2
Roger Régent, «Alain Robbe-Grillet et le nouveau cinéma», en *Art et Essai*, nº 6, noviembre de 1965, p. 8.

3
Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague: un cinéma au masculin singulier*, París, CNRS, 2005.

femenina por su papel en *Muriel ou le temps d'un retour* [Muriel, 1963], de Alain Resnais, se le reconoce el talento de componer un personaje que está en las antípodas de su imagen. Con todo, la princesa de *Marienbad* no era menos una composición que la anticuaria que envejece de *Muriel*: «De hecho, la gran sofisticación de *Marienbad* es fruto de una inmensa torpeza. Si hubiera sabido maquillarme, peinarme y caminar con tacones, no habría tenido que inventar cada gesto, cada paso», señalará a posteriori la actriz[4]. Pero, para el público y la crítica, Seyrig se confundirá desde entonces con este personaje arquetípico cercano a «la divina» que describe Edgar Morin: «tan misteriosa y soberana como la mujer fatal, tan profundamente pura y destinada al sufrimiento como la joven virgen»[5].

En el cine, hasta mediados de la década de 1970, Delphine Seyrig se ve así relegada a los mismos papeles de seductoras burguesas, sofisticadas y con aura de misterio. Encarna «la mujer rubia de todas las fantasías masculinas»[6] y, sobre todo, la cita viva del cine de Alain Resnais. «Tenía una especie de estatus simbólico, comprometido, para trabar relación con otro gran realizador y que yo no había escogido»[7], dirá de su colaboración con Joseph Losey en *Accident* [Accidente, 1967]. Al margen de sus papeles, la escenografía sitúa sistemáticamente a la actriz en esta posición de aparición fantasmal capaz de teñir de irrealidad, con su sola presencia, los universos más realistas. Tanto es así que su irrupción en la pantalla ralentiza el tiempo y mitiga el rumor de la calle en *La Musica* (Marguerite Duras y Paul Seban, 1966) o provoca la disociación temporal de sonido e imagen

4
Nicole Muchnik, «Delphine Seyrig: la beauté, l'homme et nous», en *Marie-Claire*, nº 301, septiembre de 1977, p. 10.

5
Edgar Morin, *Les Stars*, París, Éditions du Seuil, col. «Points Essais», 1972, p. 20 [Trad cast. de Ricardo Mazo, *Las stars. Servidumbres y mitos*, Barcelona, Dopesa, 1972].

6
Françoise Audé, *Ciné-modèles, cinéma d'elles*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1981, p. 86.

7
Edith de Rham, *Joseph Losey*, Londres, André Deutsch, 1991, pp. 232-233.

en *Accident*. Los personajes que interpreta se ven a menudo contemplados a través de la única mediación de la mirada de los protagonistas masculinos y carecen casi siempre de un punto de vista propio. *Baisers volés*, que pretende sin embargo revisitar con humor esta imagen mítica, constituye paradójicamente el ejemplo más emblemático. Anunciada antes de aparecer en la pantalla por un canto onírico que resuena en los pasillos desiertos de una tienda de zapatos, Seyrig/Fabienne Tabard aparece a lo largo de las secuencias aislada en el encuadre por el estrechamiento del guion técnico. Las imágenes que subliman su belleza se alternan con los planos de reacción en los que un Léaud/Antoine Doinel atontado se pierde en la contemplación de su icono. Pero una vez cumplido su cometido en la educación sentimental del joven Doinel, a la «aparición» no le queda sino desaparecer por siempre jamás.

Una actriz

Entre las películas destacadas de la primera mitad de la carrera de Delphine Seyrig, *Muriel ou le temps d'un retour* constituye una excepción. Aquí, la actriz afirma plenamente la singularidad de un estilo interpretativo disonante, fruto de la hibridación entre su formación teatral francesa al lado de Roger Blin, Pierre Bertin y Tania Balachova, y el método de trabajo que adquiere en el Actors Studio de Lee Strasberg, en Estados Unidos. Su actuación es una de las piedras angulares de la estética de una película que se inscribe en apariencia dentro del gran realismo, pero cuya escritura elíptica y montaje fragmentado sirven para poner al

descubierto la cara oculta de la sociedad de consumo de la década de 1960: los fantasmas de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra de Argelia. Los hallazgos naturalistas de la actriz se ven contrarrestados por una estilización sistemática del gesto y la expresión, lo cual incrementa la tensión entre el anclaje realista y la ambición de desrealización. La emotividad de su interpretación se ve constantemente trastornada por su cualidad ostentosa, de modo que suscita un doble movimiento de empatía y de distancia crítica con respecto a una figura doble, irremediablemente paralizada por el pasado a la vez que cómplice de la amnesia colectiva. La dimensión espectral de esta actuación se ve reforzada por la cristalización de su presencia en torno a una voz melodiosa de dicción imprevisible, que de una sílaba a otra oscila entre los graves y los agudos, utilizada ya separada del cuerpo como hará de nuevo en *Accident*, en *Le Journal d'un suicidé* [Diario de un suicida, 1971] de Stanislav Stanojevic, o en *India Song* (1975) de Marguerite Duras[8].

Al margen de la asociación simbólica con el cine de Alain Resnais, lo que hace de Seyrig la actriz privilegiada de un repertorio modernista del que se convierte en la intérprete favorita, tanto en el teatro como en el cine, es la naturaleza reflexiva de su interpretación: actúa y se observa actuar[9]. La singularidad de esta «presencia-ausencia» y el reconocimiento de sus cualidades interpretativas le permiten emanciparse de la sombra resnaisiana e imponerse con nombre propio en el teatro, donde a lo largo de la década de 1960 interpretará alternativamente obras de Samuel Beckett, Harold Pinter, Peter Handke o Luigi Pirandello. La exigencia de sus elecciones artísticas y su implicación

8
Joe Milutis, «She's Not There», en *Film Comment*, vol. 44, nº 1, enero-febrero de 2008, pp. 16-18.

9
Jacqueline Nacache, «The Actor as an Icon of Presence: The Example of Delphine Seyrig», en Jörg Sternagel, Deborah Levitt y Dieter Mersch (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture: Bodies, Screens, Renderings*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2012, pp. 159-176.

decisiva en el proceso de creación de las obras —negocia los derechos de las piezas, escoge a sus colaboradores y retoca el texto original— contradicen la imagen pasiva de la musa lánguida en su pedestal. En el escenario, pero también en la televisión, encuentra grandes papeles trágicos o cómicos que dialogan con su imagen de diva al tiempo que la hacen más compleja.

Por añadidura, esta cualidad reflexiva de su interpretación permitirá a la actriz ir introduciendo poco a poco una fuerte distancia crítica con las protagonistas estereotipadas a las que da vida. Después de su compromiso con los acontecimientos de Mayo del 68, Delphine Seyrig empieza a expresar cierto cansancio con respecto a la imagen etérea que sigue teniendo en el cine. Trata de hacer saltar por los aires su imagen con varios papeles extravagantes y muy sexualizados en los que retoma a contracorriente su imagen de intelectual sofisticada, como es el caso del papel que interpreta en *Mr. Freedom* (1969), de William Klein. Ante la cámara de un director que la conocía de antes de *Marienbad*, parodia con humor a las vampiresas del cómic y se mete en la piel de una «puta al servicio del capitalismo», personaje central de esta sátira vitriólica del imperialismo estadounidense. Pero este contra-papel se salda con un estrepitoso fracaso de crítica y público: «Mucha gente criticó mi personaje, temían por mi reputación», se lamentará Seyrig[10].

10
Gérard Langlois, «Delphine Seyrig, une actrice magique», en *Les Lettres françaises*, 16 de julio de 1969, p. 17.

En películas como *Peau d'âne* [Piel de asno, 1970], de Jacques Demy, o *Le Charme discret de la bourgeoisie* [El discreto encanto de la burguesía, 1972], de Luis Buñuel, que prolongan su aparición cómica en *Baisers volés*, opta por consiguiente por una

estrategia inversa: asumir su imagen hasta la autoparodia. El ejemplo paradigmático de este giro es la curiosa película de vampiros belga *Les Lèvres rouges* [El rojo en los labios, 1971], de Harry Kümel, en la que Seyrig interpreta a la condesa Báthory como una *drag-queen* que imita a Marlene Dietrich en un relato de depredación amorosa en el que, al contrario de lo que ocurría en *Marienbad*, hace el papel de cazador y no el de presa. El magnetismo de su actuación, al límite de lo *camp*, vampiriza literalmente la película e invierte la lesbofobia habitual del género al ofrecer a la joven protagonista una pasión mucho más deseable que aquella que la une a un hombre que le pega y abusa de ella[11]. Seyrig distorsiona así los dispositivos de fascinación construidos en torno a su persona, que utiliza para situarse en el centro de las películas mientras propone —gracias a su conspicua interpretación— una deconstrucción de la feminidad de fantasía a la que está asociada. Ella misma lo subraya con lucidez: «Siempre me he sentido cercana a las prostitutas, a las travestis. En el fondo siempre me he considerado una de ellas. En el sentido de que yo me veo justamente obligada a hacerme distinta de lo que soy: con ello, no me acerco más a una imagen de la "mujer ideal" que un hombre que se traviste de esa misma mujer. Ambos, uno y otra, hacemos las mismas contorsiones»[12].

11
Bonnie Zimmerman, «*Daughters of Darkness*: Lesbian vampires», en *Jump Cut*, nº 24-25, marzo de 1981, pp. 23-24.

12
Nicole Muchnik, óp. cit.

Una mujer

A partir de 1971, sin embargo, el oficio de actriz parece entrar cada vez más en conflicto con el compromiso militante de una mujer que reivindica públicamente su

feminismo. El deseo de conciliar profesión y convicciones topa con un primer escollo con el rodaje caótico de *Maison de poupée* [Casa de muñecas, 1973], de Joseph Losey, adaptación de la obra de Henrik Ibsen en la que comparte cartel con otra importante voz del feminismo, la estrella del cine estadounidense Jane Fonda. Las reivindicaciones de ambas actrices de conservar la fuerza política de la obra original ante una adaptación que juzgan misógina chocan tajantemente con el rechazo del director y de su equipo, integrado en su mayoría por hombres. Durante un tiempo, pues, Seyrig parece abandonar la idea de transformar la industria cinematográfica y se consagra a prácticas independientes de producción de imágenes, gracias sobre todo a la apropiación del vídeo que descubre con Carole Roussopoulos. La resolución de esta contradicción entre la actriz y la militante ocurre a finales de 1975 con sus papeles sucesivos en tres películas mayores dirigidas por mujeres y presentadas en el Festival de Cannes. «Formo parte de un movimiento que quita las máscaras», declara por entonces a *Cinématographe* en una entrevista en la que vincula explícitamente sus compromisos políticos a sus decisiones artísticas. *India Song*, de Marguerite Duras, pese a ofrecerle un papel en la línea de su imagen mítica de *Marienbad*, diluye no obstante su fascinación por la figura misteriosa y trágica de Anne-Marie Stretter entre los puntos de vista de distintas voces femeninas; en este sentido, opera como un contracampo de la película de Resnais. *Aloïse* (1975), de Liliane de Kermadec, sitúa a la estrella en el centro de un film biográfico clásico, pero dedicado a un personaje marginalizado, el de Aloïse Corbaz, figura emblemática del *art brut*.

Sea como fuere, la obra que proporciona a Delphine Seyrig la posibilidad de liberarse definitivamente del fantasma de la «aparición» es sin lugar a dudas *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, cuyo esplendor y exigencia formales no tienen nada que envidiar a los de *Marienbad*. Al escoger a Seyrig para el papel de esta viuda bruselense, ama de casa obligada a prostituirse para garantizar su subsistencia y la de su hijo, Akerman deconstruye a la vez la imagen de la estrella y los estereotipos asociados a las amas de casa y a las prostitutas. «¿Por qué escogí a una mujer guapa? Porque los hombres se imaginan que las mujeres que están en su casa son feas»[13], declara Chantal Akerman a la prensa cuando se estrena la película. Para la directora, el aura mítica de Seyrig otorga al personaje un valor ejemplar, simbólico: «Si hubiera escogido una no profesional para hacer el papel de Jeanne, no habría sido más que esa mujer. Como lo hace una actriz, representa a un montón de mujeres. Como es Delphine Seyrig, es el símbolo de todas las mujeres»[14]. Con todo, al margen de este diálogo con la *persona* de la estrella del cine, la agudeza de Akerman estriba en movilizar a Seyrig por sus dotes de intérprete en una película en la que su actuación es una parte tan fundamental del dispositivo formal como lo era en *Muriel*. La cámara fija y frontal de Akerman no permite la conversión de la actriz en un icono. Su objetividad teñida de curiosidad sirve para destacar unos gestos domésticos que el cine tradicional solía dejar fuera de campo, gestos que aquí proporcionan la materia misma del relato fílmico. Seyrig ejecuta al principio estos gestos con una precisión de autómata,

13
Claude-Marie Trémois, «Chantal Akerman: “à partir de quelques images de mon enfance”» (entrevista), en *Télérama*, 16 de enero de 1976, pp. 66-68.

14
Ibíd.

con una perfección perfectamente inhumana, y hace así visible la rutina inconsciente y repetitiva que protege al personaje de la locura. En la segunda parte de la película, un orgasmo y una hora de retraso ponen en marcha la máquina de la ficción al desajustar el ballet perfectamente orquestado de los gestos y los desplazamientos, que de pronto se vuelven torpes e inútiles. Gracias a la contribución de Seyrig, estos rituales de la cotidianidad cobran un carácter ornamental[15] que pone de manifiesto la alienación de aquella que los realiza. Sin embargo, el distanciamiento generado por este dispositivo y por esta actuación no convierte a la protagonista en una figura más de alteridad. De hecho, se ve contrarrestada por la atención que dicho dispositivo permite dirigir a gestos sutiles que humanizan en hueco a la protagonista y por variaciones apenas perceptibles de encuadre que se hacen eco de su progresiva desestabilización. *Jeanne Dielman* señala de este modo el momento decisivo en el que Seyrig logra mezclar las vanguardias formales y políticas que hasta entonces encarnaba de forma distinta: en la película ya no es una aparición, sino —al fin— una mujer.

Jeanne Dielman se estrena en una época en la que la reflexión feminista toma el campo del cine: las críticas Marjorie Rosen[16] y Molly Haskell[17] denuncian las representaciones estereotipadas de las mujeres que vehicula Hollywood, Laura Mulvey deconstruye los dispositivos visuales de fascinación que emplea el cine clásico[18], y Claire Johnston, por último, promueve la emergencia de un cine hecho por mujeres que tendría un valor de «contra-cine»[19]. A partir de la película que hace con Akerman, la carrera de Delphine Seyrig

15
En el sentido en que lo entiende Christian Viviani (*Le Magique et le Vrai*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, pp. 38-44), es decir, que el gesto adquiere el estatus de verdadero acontecimiento visual gracias a la sinergia del director y el actor.

16
Marjorie Rosen, *Popcorn Venus*, Nueva York, Avon, 1974.

17
Molly Haskell, *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, Nueva York / Baltimore, Penguin Books, 1975.

18
Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Screen*, otoño de 1975, pp. 6-18.

19
Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, Londres, Society for Education in Film and Television, 1973.

parece prolongar estas distintas reflexiones teóricas, reflexiones a las que hace una contribución mayor con su vídeo *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa, 1976]. En él hace una especie de balance reflexivo de los veinte años anteriores a través del testimonio de una veintena de actrices que critican simultáneamente los personajes estereotipados que les proponen y el papel marginal destinado a las mujeres en el seno de la industria cinematográfica y, por extensión, en la sociedad. Tiene sentido que, posteriormente, Seyrig anteponga las colaboraciones con directoras y que escoja papeles que coincidan con su rol cotidiano.

A diferencia de las obras que la dieron a conocer, situadas a menudo en lugares o épocas indefinidos y en universos imaginarios, las películas que Seyrig rueda en la década de 1980 —con la excepción de las fantasmagorías *queer* de Ulrike Ottinger— suelen desarrollarse en universos realistas caracterizados por un fuerte anclaje espacio-temporal, el uso de un lenguaje habitual, la atención a los gestos y a los rituales cotidianos, y escenografías bastante llanas y transparentes. Antes de *Jeanne Dielman*, Seyrig había interpretado casi sistemáticamente personajes procedentes de la alta burguesía, a menudo ociosos o de profesión indefinida, con frecuencia circunscritos a intrigas sentimentales. Posteriormente, interpreta a una panadera de provincias en *Chère inconnue* [Querida desconocida, 1980], de Moshé Mizrahi, a una cajera de teatro víctima del paro en *Le Grain de sable* [El granito de arena, 1982], de Pomme Meffre, o a la gerente de una tienda de una galería comercial de Bruselas en *Golden Eighties* [Los ochenta, 1986], de Chantal Akerman. Estas ficciones recogen la artificialidad de la

interpretación de Seyrig, la distinción de su porte y la afectación de su dicción de una forma que consigue hacer más complejos a los personajes que interpreta y crear una respiración poética dentro de los universos realistas de estas películas. Hay otra diferencia que distingue las películas dirigidas por mujeres cineastas en las que Seyrig participa en la década de 1980: las relaciones positivas que tienen los personajes femeninos. En las películas anteriores de la actriz, un esquema narrativo recurrente la mostraba ocupando la posición de rival de una mujer más joven, al lado de un hombre a menudo también más joven que ella. En las películas que Seyrig rueda con cineastas mujeres, los personajes tienen por primera vez amigas y ella interpreta —un hecho casi inaudito en su filmografía— papeles positivos de madres y tutoras, como por ejemplo en *Le Petit pommier* [El pequeño manzano, 1981], de Liliane de Kermadec, que aborda con delicadeza la separación de una madre y de su hija a las puertas de la edad adulta. Por último, en la línea de *Aloïse*, la actriz se inclina en varias ocasiones, sobre todo en el teatro, por interpretar papeles de mujeres célebres de la historia en obras que tratan de desmitificarlas y de revalorizar su importancia. Aparece también en una obra de Hélène Cixous consagrada a la primera paciente de Freud, *Le Portrait de Dora* [El retrato de Dora, 1978], interpreta a Aurelia, la madre supuestamente devastadora de la poeta Sylvia Plath en *Letters Home* (1986), de Chantal Akerman, a Cleopatra en una obra de Shakespeare montada en Londres, o a Sarah Bernhardt en una obra de John Murrell llevada a escena por George Wilson, *Sarah et le Cri de la langouste* [Sarah y el grito de la langosta, 1982].

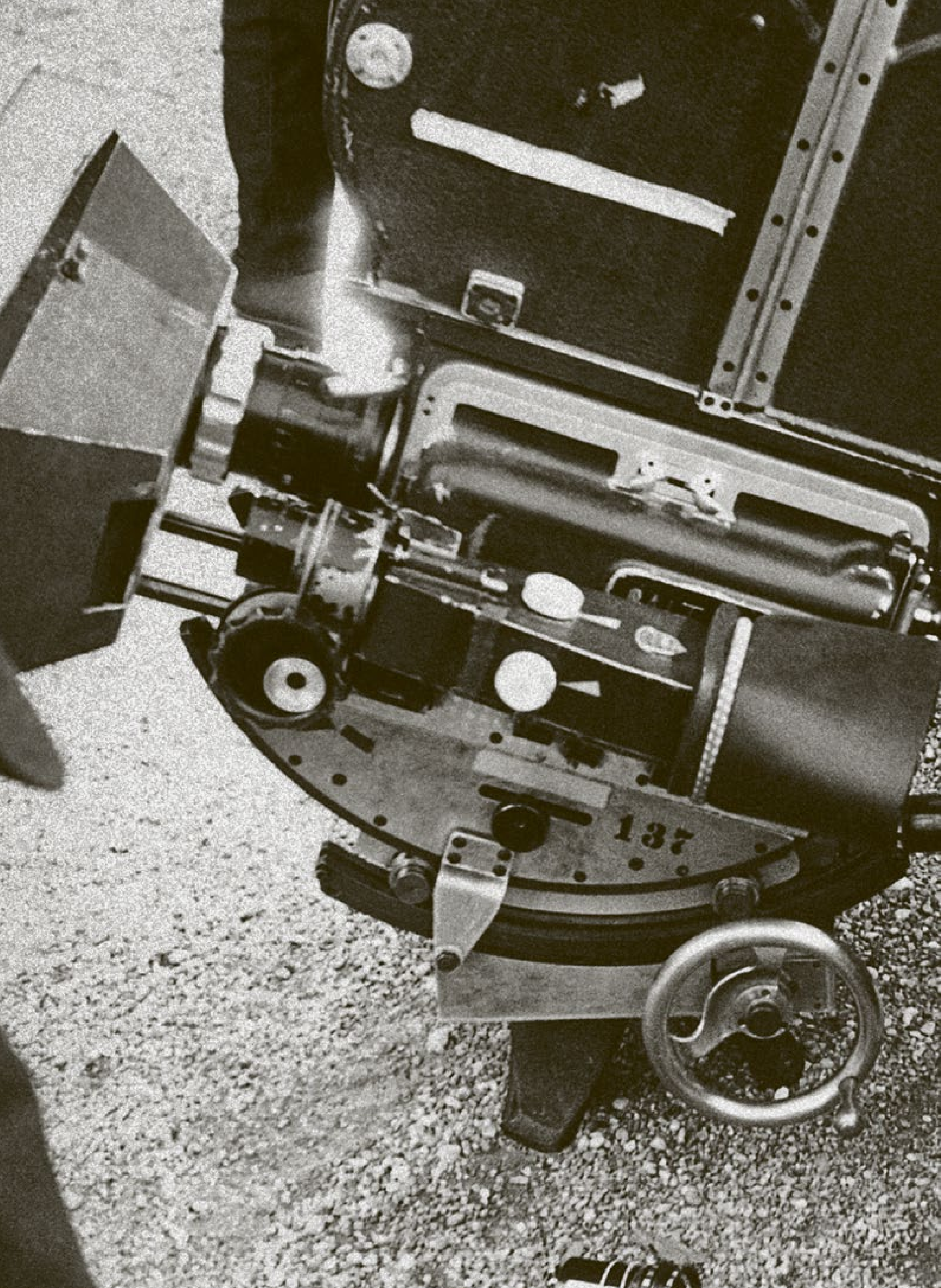
Por desgracia, este compromiso tiene también un coste: las películas que Seyrig rueda en esta época cuentan con escasa difusión en las salas, eso cuando tienen la suerte de estrenarse en Francia. De hecho, los directores franceses cada vez recurren menos a ella: se ve obligada a grabar en Suiza, Bélgica, Polonia o Alemania, y a buscar refugio en el teatro y la televisión, menos severos con las actrices que se hacen mayores. Si bien es cierto que algunas de estas películas no están siempre a la altura de las audacias formales de su carrera anterior, sus colaboraciones con Ulrike Ottinger constituyen el más hermoso de los testamentos y reafirman su posición clave, de bisagra, en el cruce de las vanguardias formales y políticas. Suponen la culminación ideal de una trayectoria singular que vio cómo la musa mudaba en creadora, cómo la diva etérea resultaba ser una actriz de primera al servicio de las experimentaciones más atrevidas del teatro y el cine de su época, y cómo aquella que muchas veces encarnó en la pantalla el mito de la mujer ideal trabajaba por su erradicación.



Páginas 89-91:
Georges Pierre. Foto fija de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad], de Alain Resnais, 1960-1961



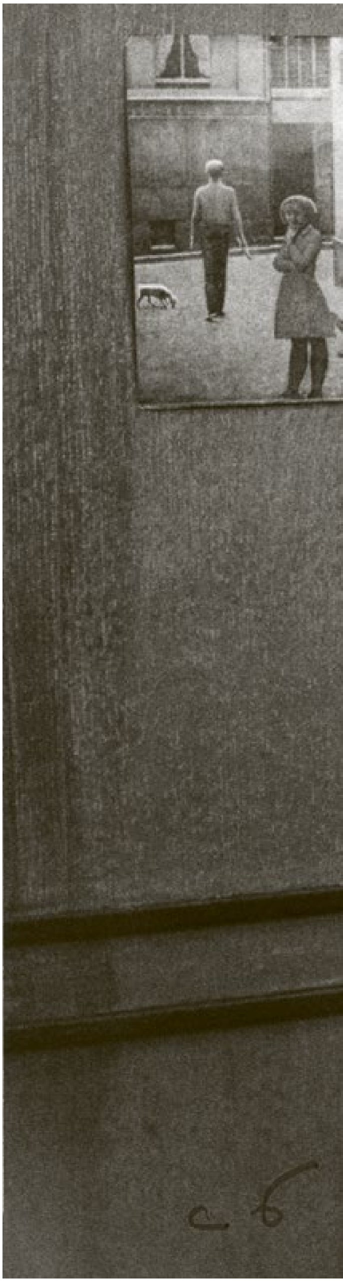



137









Doble página anterior:
Pierre Guilbaud. Foto fija de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad], de Alain Resnais, 1960-1961

Liliane de Kermadec. Foto fija de *Muriel ou le temps d'un retour* [Muriel], de Alain Resnais, 1963



Raymond Cauchetier. Foto fija
de *Baisers volés* [Besos robados],
de François Truffaut, 1968





Rosine Nusimovici. Foto fija de *Aloïse*, de Liliane de Kermadec, 1974-1975

Erica Lennard. Foto fija de *India Song*, de Marguerite Duras, 1974-1975

Foto fija de *Mister Freedom*, de William Klein, 1968







Erica Lennard. Foto fija de *India Song*, de Marguerite Duras, 1974-1975





Studio Lipnitzki. *Encontrarse*, de Luigi Pirandello, en el Théâtre Antoine de París, 1966-1967

Foto fija de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, 1975




plus

¿Cortar a los hombres en pedazos? Las formas lúdicas del videoactivismo de Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos

Ros Murray

Cathy Bernheim. Delphine Seyrig empuñando una cámara durante el rodaje de *Où est-ce qu'on se «mai»?* [¿Cuál es nuestro sitio el Primero de Mayo?], grabado en la manifestación del Primero de Mayo de 1976 en París (detalle)



El Sony Portapak se puso a la venta en Francia en el momento justo: 1968. El invento tuvo un enorme impacto en la representación audiovisual de los colectivos activistas, así como en la historia de la cinematografía DIY («Hazlo tú mismo») en Francia[1]. Para Seyrig, el descubrimiento de la tecnología del vídeo portátil impulsaría su conversión de actriz de teatro y cine a cineasta feminista militante. Es imposible pensar en la obra en vídeo de Seyrig en la década de 1970 sin hacer referencia a Carole Roussopoulos, pionera del vídeo feminista que hizo más de 150 cintas durante 39 años. Cuando Seyrig se presentó un día de 1974 en el estudio de Roussopoulos en la rue Hyppolite Maindron de París acompañada de Ioana Wieder, amiga de toda la vida, Roussopoulos, que no estaba al tanto de lo que se hacía en cine, no tenía la menor idea de quién era aquella mujer. Por aquel entonces Seyrig ya había protagonizado *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad, 1961], de Resnais, *Baisers volés* [Besos robados, 1968] de Truffaut, *The Day of the Jackal* [Chacal, 1973], de Fred Zinnemann, y dos películas de Buñuel, pero Roussopoulos, que había llegado al vídeo procedente del activismo político y de la prensa escrita, exhibía su falta de cultura cinematográfica como una insignia de honor. El videoactivismo se concebía sin ambages como una respuesta en contra del cine y de la televisión; para las feministas, el vídeo portátil era la oportunidad perfecta para expresarse con un nuevo medio que no hundía sus raíces en una historia dominada, controlada y manipulada por los hombres, y podía, de hecho, usarse en contra de las formas patriarcales de los medios de comunicación. Me gustaría mostrar

1
Los primeros años de la década de 1970 vieron proliferar un gran número de colectivos de videoactivistas, desde Les Cent fleurs a Vidéo SLON, pasando por Vidéo OO, Vidéo Out o el grupo feminista separatista Vidéa. Véase Anne-Marie Duguet, *Vidéo: La mémoire au poing*, París, Hachette, 1981.

aquí la forma en la que las tres amigas, Wieder, Seyrig y Roussopoulos, trabajaron con el Portapak, que pone siempre de relieve la importancia del cuidado y la comunicación entre mujeres: empezando por su propia amistad, pero sentando ya en todo momento las bases de las alianzas políticas entre las mujeres a las que trataban de estimular. El título del presente texto —extraído del manifiesto de Solanas y de la cinta de Les Insoumuses— no pretende por tanto llamar la atención acerca de la violencia del manifiesto de Solanas sino sobre la manera en que esta interroga y expone la violencia inherente a las formas patriarcales de los medios de comunicación. Las mujeres no necesitan «exterminar» o «cortar en pedazos» a los hombres, parecen sugerir en su interpretación del *Manifiesto SCUM* de Solanas, porque los hombres ya se encargan de exterminarse o cortarse en pedazos entre ellos; y es así como su principal herramienta se convierte en el montaje lúdico (bien a través de su ausencia, bien a través de su presencia excesiva e intrusiva). No se trata, pues, de un acto de violencia hacia los hombres, sino de un acto de cuidado profundo y diligente hacia otras mujeres.

Este cuidado procede en un primer momento de un respeto mutuo que empieza con la amistad de Roussopoulos y Seyrig. La incapacidad de Roussopoulos para reconocer a Seyrig pudo muy bien seducir a esta última y situó a ambas en pie de igualdad desde el principio. Mientras que Roussopoulos introdujo a Seyrig en el mundo del videoactivismo, Seyrig y Wieder tuvieron una enorme influencia en la trayectoria feminista de Roussopoulos. Seyrig en particular, le dio a conocer la obra de feministas

estadounidenses prestándole libros que no se habían traducido todavía al francés. Para Roussopoulos, la pulsión de coger una cámara de vídeo portátil nacía del deseo de dar a los demás la posibilidad de hablar o de «privilegiar la perspectiva de los que "no tienen voz"»[2]. Como explica Seyrig, cada cual tenía sus razones para servirse del vídeo; la suya era que, como actriz, expresaba siempre las palabras de otros, y quería tener la oportunidad de hacer oír su propia voz: «De vez en cuando me gusta tener una expresión propia y decir lo que pienso de algunas cosas o abordar temas que me interesan»[3]. El primer vídeo de Seyrig, *Inês*, que trata de la tortura y el encarcelamiento de la disidente brasileña Inês Etienne Romeu y es el primero de sus vídeos en que toca cuestiones transnacionales, parece más cerca del primer enfoque. Seyrig y Roussopoulos estuvieron muy presentes una en la obra de la otra, incluso en los vídeos que no necesariamente firmaron las dos: Roussopoulos ayudó a Seyrig a filmar *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa, 1976] y Seyrig ayudó a Roussopoulos en la elaboración del vídeo *Les Prostituées de Lyon parlent* [Las prostitutas de Lyon hablan, 1975]. Los enfoques interrelacionados pero distintos de ambas —favorecen la voz de las demás al tiempo que buscan una voz propia— confluyen principalmente en los que serían los dos vídeos más vistos del movimiento feminista de la década de 1970: *SCUM Manifesto* (Les Insoumuses)[4], y *Maso et Miso vont en bateau* [Maso y Miso van en barco] (Les Muses s'amusent).

Caracterizados por su humor, su irreverencia —una cualidad que Roussopoulos y otras atribuían a

2
«Carole Roussopoulos or "creative attention"», en Hélène Fleckinger (ed.), *Caméra militante: Luttes de libération des années 1970*, Ginebra, Métis Presses, 2010, p. 8.

3
Entrevista incluida en *Delphine et Carole, insoumuses*, documental dirigido por Callisto McNulty, 2018.

4
Roussopoulos, Seyrig y Wieder crearon Les Muses s'amusent en 1974. El nombre de Les Insoumuses, al igual que muchos de los nombres de los grupos de vídeo (como Vidéo Out), surgió por accidente; en este caso, gracias a un *lapsus linguae* de Paul Roussopoulos. Encantado con este desliz, el grupo decidió adoptar el nombre. *Maso et Miso* suele citarse indistintamente como una película de Les Insoumuses y de Les Muses s'amusent, que en realidad son lo mismo.

Seyrig— y su planteamiento en cierto modo chapucero, al estilo «Hazlo tú misma», ambos vídeos explotan el juego y la representación y hacen gala de un rechazo explícito al carácter de «obra» y de una acusada resistencia a las economías capitalistas del patriarcado. En *SCUM Manifesto*, la «Society for Cutting Up Men» [Sociedad para cortar en pedazos a los hombres] puede interpretarse bajo una luz nueva, con el cortar hombres como una referencia al montaje del vídeo que por aquel entonces, debido a la falta de equipos y material, suponía cortar la cinta magnética con unas tijeras y volverla a pegar con cinta adhesiva. Con todo, Les Insoumuses se oponen a esta práctica y en lugar de eso llaman la atención sobre cómo la televisión, en cuanto forma patriarcal del medio de comunicación, no deja de editar y cortar a los hombres en pedazos. El contenido de las noticias, que hablan de guerras y de violencia a lo largo y ancho del mundo, incide sobre la violencia masculina, como lo hace también el interés en el montaje y el recorte constante que vemos en la televisión. Por el contrario, Seyrig y Roussopoulos filman toda la cinta en una sola toma, con la excepción de dos cortes justo al final de la misma. En *Maso et Miso* ocurre justo lo contrario: se trata de una cinta que aborda el montaje, los cortes, los cambios de orden, la inserción de comentarios y la reescritura, puesto que, mientras que *SCUM Manifesto* nace de la necesidad de rendir tributo a la voz humorística y enfadada de alguien que estaba inequívocamente desempoderada, *Maso et Miso* adopta como fuente el programa de televisión tremendamente misógino *Encore un jour et l'année de la femme – ouf! – c'est fini* [Un día más y el año de la mujer, uf, se

habrá terminado, Antenne 2, 1975], de Bernard Pivot, y lo reelabora como programa feminista de denuncia.

El aspecto performativo de los dos vídeos aparece claramente ya en sus títulos, así como en el nombre de los colectivos que los producen, con los juegos de palabras en el corazón mismo de este enfoque lúdico y travieso de lo político. Mientras que el título de *SCUM* hace referencia al propio juego de palabras de Solanas, *Maso et Miso vont en bateau* alude a la película de Jacques Rivette *Céline et Julie vont en bateau* [Céline et Julie van en barco, 1974], en la que los protagonistas no tardan en darse cuenta de que pueden intervenir en su propio relato[5]. El nombre de Les Insoumuses recuerda al aforismo tantas veces repetido de Frida Kahlo: «Yo soy mi propia musa»[6], mientras que Les Muses s'amusent, una reelaboración de su propio juego de palabras, saca a relucir de nuevo el elemento más importante de cuanto hacían, que se basaba en la naturaleza indisociable de política y diversión, o en la importancia de crearse la propia realidad y de construir activamente el mundo en el que una quiere vivir en lugar de limitarse a reflejarlo. Para Les Muses s'amusent, todo esto se expresaría siempre colectivamente en el plural que recoge la fluctuante afirmación final de *Maso et Miso*, cuando se dice: «Ninguna imagen televisiva puede ni quiere reflejarnos. Nos contaremos a nosotras a través del VÍDEO». Estas mujeres no solo se reunían para protestar contra la televisión y el cine, sino que denunciaban también la tradición autoral que daba prioridad a la voz de un único individuo (masculino) y silenciaba e invisibilizaba el trabajo colectivo que necesariamente forma parte de cualquier representación audiovisual.

5
Para los no francófonos, «aller en bateau» es una expresión idiomática que significa «aceptar la historia de otra persona» y que puede traducirse igualmente como algo así como «darse un paseo con alguien».

6
Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo, 1907-1954: Pain and Passion*, Colonia, Taschen, 2003, p. 18.

SCUM y la tecnología de la reproducción

El *SCUM Manifesto* difiere en muchos aspectos de otros vídeos feministas, buena parte de los cuales son documentales que se desarrollan en la calle y entablan un diálogo con colectivos políticos[7]. En *SCUM Manifesto* nos encontramos con una escena íntima: un solo plano fijo de Seyrig y Roussopoulos sentadas cada una a un lado de la mesa en un entorno doméstico en el que la televisión ocupa el centro de la pantalla. *SCUM* es una conversación entre dos mujeres que, a diferencia de los reporteros de las noticias que vemos al fondo, en ningún momento se dirigen a la cámara. Lo primero que salta a la vista es la interacción que se da entre las distintas formas de los medios; un buen punto de partida para empezar a reflexionar sobre *SCUM* es precisamente pensar acerca de la posición que ocupan las mujeres en relación con los medios de reproducción. Como observa Élisabeth Lebovici, el Mouvement de libération des femmes [Movimiento de liberación de las mujeres, MLF] francés surgió «entre la cafetera y el ciclostil»[8]. Roussopoulos llama asimismo la atención sobre la postura de las mujeres como mecanógrafas y comenta que «las mujeres se dieron cuenta de que finalmente hacían el café para sus compañeros trotskistas o maoístas, eso es lo de menos, y que estaban allí para picar a máquina y todo eso, pero que en los lugares en los que se hace uso de la palabra las mujeres no se expresaban»[9]. El MLF nació de una frustración por el silenciamiento de las mujeres en los colectivos políticos durante e inmediatamente después de 1968, y tenía por objetivo la política reproductiva en más de un sentido. Se preguntaba, fundamentalmente: «¿Cómo nos reproducimos a

7
Por ejemplo, las prostitutas en huelga de *Les Prostituées de Lyon parlent* [Las prostitutas de Lyon hablan, 1975]; el movimiento pro-abortista *en Y a qu'à pas baiser* [Pues que no follen 1971], y los colectivos proto-*queer* en la cinta *Le FHAR* (1971), de Vidéo Out.

8
Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait: art et activisme à la fin du XXe siècle*, París/Zúrich, La Maison Rouge/JRP Ringier, 2017, p. 26.

9
Entrevista con Roussopoulos en *Carole Roussopoulos, une femme à la caméra*, película dirigida por Emmanuelle de Riedmatten, 2012.

nosotras mismas, en nuestras propias palabras y con nuestras propias formas mediáticas?». En cuanto medio relativamente nuevo, el vídeo brindaba una oportunidad perfecta para ello.

SCUM escenifica de modo muy explícito la relación entre distintos medios: además de la televisión que ocupa el centro de la imagen, el escenario está enmarcado por libros, mientras Roussopoulos pica a máquina y Seyrig lee. La presencia de Seyrig prolonga las conexiones con el cine, otro medio contra el que protesta el vídeo. Aquí, la imagen de Seyrig pone en tela de juicio la división entre voz y cuerpo al ofrecer una representación alternativa de ambos —como sostiene Freddy Buache[10], en *India Song* Seyrig era la «voz» icónica; en *L'Année dernière à Marienbad*, era el «cuerpo»—, pero no se ofrece ni como cuerpo para el consumo placentero del espectador ni como voz incorpórea. En su rechazo a mirar de frente al espectador, Seyrig y Roussopoulos abordan la visibilidad de los cuerpos femeninos, en sí mismos tantas veces sujetos a la fragmentación y al recorte, uno de los temas de *Soi belle et tais-toi*, de Seyrig. Como apunta Callisto McNulty, la centralidad del rostro de Valerie Solanas en la cubierta del manifiesto que lee Seyrig crea cierta «ambigüedad audiovisual» en la que «la voz en pantalla de Delphine se convierte en una voz en off: la que habla es Solanas»[11]. Y, sin embargo, Seyrig está igualmente presente, no la ha cortado el montaje. Con el centro de atención intermitente puesto en el televisor, el espectador toma plena conciencia de algo que normalmente sería invisible, a saber: la ideología del montaje que dicta cómo percibimos lo que se nos muestra con el pretexto de la «objetividad».

10
En *Delphine Seyrig: Portrait d'une comète*, documental de Jacqueline Veuve, 2000.

11
Callisto McNulty, «Une bande vidéo d'auteures, au féminin pluriel», en Julien Bézille, Hélène Fleckinger y Callisto McNulty (eds.), *SCUM Manifesto*, París, Naima, 2018, p. 50.

SCUM Manifesto es un vídeo performativo que trata de un texto performativo. El *SCUM* de Solanas aborda la representación masculina —cómo los hombres representan su género— y, según su autora, la única área de «superioridad patente» de lo masculino con respecto a lo femenino está en las relaciones públicas: «Su tarea genial ha sido la de convencer a millones de mujeres de que los hombres son mujeres y que las mujeres son hombres»[12]. La actuación de Seyrig mientras lee fragmentos del texto de Solanas es inexpresiva y se diría que casi monótona, como la que podría esperarse de un locutor. En este vídeo, Roussopoulos «interpreta» exageradamente el papel de mecanógrafa, antes de declarar a media cinta que está demasiado cansada para seguir. Se trata de una negativa a llevar a cabo el trabajo femenino y de un rechazo a cualquier hipotética jerarquía entre ellas dos. Roussopoulos fuma sentada en un actitud que sin duda gustaría a Solanas, que en su manifiesto sostenía que el trabajo no tenía ningún sentido y que había que abolirlo: «SCUM será la gran fuerza enculatoria, la fuerza del destrabajo»[13]. La propia Solanas tiene mucho que decir acerca de la reproducción; en el segundo párrafo de su manifiesto, declara: «Hoy, gracias a la técnica, es posible reproducir mujeres sin el concurso de los hombres (o, ya puestos, sin el de las mujeres). Tenemos que empezar ya mismo. Conservar al hombre no tiene siquiera el propósito discutible de la reproducción»[14]. Como muchas otras autoras feministas (de Shulamith Firestone a Donna Haraway), Solanas cree en el potencial de la tecnología para servir a la revolución feminista. La idea de que la reproducción sirve a una función social discutible ha tenido

12
Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, Londres, Verso, 2004 [1967], p. 38 [Trad. cast. de Ana Becciú, *SCUM: Manifiesto de la Organización para el Exterminio del Hombre*, Madrid, Kira, 2002].

13
Ibíd., p. 71.

14
Ibíd., p. 35.

también una fuerte influencia en la recepción del texto. Recientemente, Judith Halberstam ha sostenido que Solanas es un ejemplo de lo que se llama *shadow feminism*: «los *shadow feminisms* no adoptan la forma de devenir, ser y hacer, sino de modos turbios, tenebrosos de deshacer, no-devenir y violentar»[15]. La tesis antisocial en la teoría *queer* en la que Solanas encaja tan bien opera un asalto violento del «futurismo reproductivo»[16], que era también probablemente el objetivo de las activistas feministas en la década de 1970.

Los impulsos violentos y antisociales de Solanas proceden de lo que podría parecer un lugar oscuro y solitario. A diferencia de Roussopoulos y Seyrig, Solanas no formaba parte de ningún colectivo feminista y estaba, por increíble que parezca, desempoderada: había sufrido abusos de niña; después de quedarse sin hogar y de tener que vivir de la mendicidad y la prostitución, escribió *SCUM* en 1967, disparó a Andy Warhol en 1968 y posteriormente pasó la mayor parte de su vida en la cárcel y en instituciones psiquiátricas, en la indigencia, hasta que murió sola de una neumonía en un hospicio de San Francisco a la edad de 52 años[17]. El enorme desafío de sus palabras atraviesa esta historia de aislamiento y desesperación con una intensa rabia. Les Insoumuses, sin embargo, en su representación impertérrita del manifiesto, que sitúan en un contexto diferente en relación con el activismo de los medios, resaltan el humor de Solanas, su agudeza y su impugnación discursiva, tremendamente efectiva, del statu quo. El fuerte repiqueteo de la máquina de escribir chirría, molesta y trastoca; en esta «recuperación politizada de la máquina de escribir»[18], también es sin duda importante que la propia Solanas no la

15
Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 4.

16
Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death*, Drive, Durham, Duke University Press, 2004, p. 3.

17
Breanne Fahs, *Valerie Solanas: The Defiant Life of the Woman who Wrote SCUM (and shot Andy Warhol)*, Nueva York, The Feminist Press, CUNY, 2014.

18
Callisto McNulty, óp. cit, p. 51.

abandonara nunca y que fuera escribiendo a máquina, desafiante y sin parar, hasta el último momento. Junto con todo este traqueteo exagerado y febril, lo más importante es que el vídeo de Roussopoulos y de Seyrig es en esencia un acto cariñoso, o un acto de cariño; dos mujeres que reproducen con diligencia las palabras de alguien que estaba fuera de circulación y cuya voz necesitaba ser escuchada. Seyrig y Roussopoulos se interesan por el humor de Solanas, por su rabia, pero también por el silenciamiento del que fue objeto y que responde justamente a la falta de cariño y atención que recibió su obra, y hacen sobre todo hincapié en la necesidad de construir relaciones entre mujeres, si se trata de relaciones personales, o relaciones que se desarrollen a lo largo y ancho de eso que suele suponerse es la «distancia» de la cita, que aquí se presenta en cambio bajo una forma de proximidad[19].

A diferencia de Solanas, ni Roussopoulos ni Seyrig picaron nunca a máquina sus intertítulos, que prefirieron escribir a mano, que era lo que se llevaba dentro de los colectivos de vídeo militante. La máquina de escribir se usa aquí como un accesorio para resaltar el trabajo de las mujeres como una forma de labor reproductiva: las dos «reproduciendo» a Solanas (en sus propias palabras, «sentíamos la necesidad de reproducir un extracto») de una manera que dice muchísimo de la reproducción. En lo que puede tal vez parecer una paradoja, buena parte de la obra mecanografiada de Solanas se perdió cuando su madre la quemó junto con la mayor parte de sus pertenencias después de que aquella muriera[20]. En el rechazo de ambas de un dudoso futurismo reproductivo —que

19
Me inspiro aquí en los comentarios de Sara Ahmed cuando habla de la «memoria feminista», el reconocimiento de una «deuda con aquellas que vinieron antes», así como cuando describe el trabajo de citación como «ladrillos feministas» a partir de los cuales creamos nuestras casas. Estos materiales de construcción pueden hacernos más vulnerables o dejarnos más expuestos a la crítica, pero yo diría que, al hacerlo, responden también a una necesidad muy arraigada de reconocer y, por tanto, preocuparse por quienes han sido silenciadas; se trata de un aspecto esencial del enfoque de Seyrig y Roussopoulos. Véase Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017, pp. 15-17 [Trad. cast. de María Enguix, *Vivir una vida feminista*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2018].

20
Judith Coburn en el *Village Voice*, 1 de noviembre de 2000: https://www.villagevoice.com/2000/01/11/solanas-lost-and-found/ [Última consulta: 17-1-2019].

implicaría la destrucción de lo que podría haber mancillado el apellido en favor de la continuación de un linaje heteropatriarcal—, Roussopoulos y Seyrig optan por una forma de reproducción tecnológica que les permite igualmente hacer una crítica al sistema mediático patriarcal gracias al cual se fundan las verdades «universales».

Maso y Miso se van de paseo

Si *SCUM Manifesto* tiene lo que podría llamarse un marco reparador, el objetivo de *Maso et Miso* es justamente el contrario. Las Naciones Unidas declararon 1975 como el Año Internacional de la Mujer, y Françoise Giroud fue nombrada secretaria de Estado de la Condición Femenina en 1974. El 30 de diciembre de 1975, Antenne 2 difundió *Encore un jour et l'année de la femme – ouf! – c'est fini*, el programa de Bernard Pivot. Como invitada especial de la entrega, Giraud aparece acompañada de una serie de misóginos incorregibles y se le pide que responda en su condición de Secretaria de la Mujer. Mientras Pivot se burla y ridiculiza los derechos de las mujeres rescatando a los tipos más misóginos y asquerosos que los productores fueron capaces de encontrar, desde jefes de empresa a jueces, pasando por marineros o por los propios empleados de Antenne 2 —como no podía ser de otra manera, la mayor parte de los misóginos resultan ser quienes ostentan el control de los medios—, Giraud sonríe educada y afirma que ninguno de esos hombres es misógino de verdad sino que, por el contrario, se trata en su mayoría de hombres a los que les gustan las mujeres. Les Muses s'amusent responden

a Pivot y a los productores con un *remake* del programa en el que insertan su propio material filmado y cambian radicalmente el acento de una burla desenfadada a una exposición desafiante. Como explica la propia Seyrig, «todo el mundo sueña con poder responder a la televisión»[21].

21
Callisto McNulty, *Delphine et Carole*, óp. cit.

El elemento más disruptivo de *Maso et Miso* es la inserción de temporalidades alternativas en el programa original. Porque lo que subraya la versión de la ONU del Año Internacional de la Mujer es su compromiso con un relato del progreso, un relato que, tal como subrayan Les Muses s'amusent, es un mito o, como declaran en los créditos escritos sobre una pizarra, una «mistificación». Los títulos de apertura y cierre anuncian sin medias tintas cuál es su propósito: «Nuestro objetivo es mostrar que ninguna mujer puede representar a las demás en el seno de un gobierno patriarcal, sea cual fuere. Solo puede ENCARNAR LA CONDICIÓN FEMENINA oscilando entre la necesidad de gustar (feminización-Maso) y el deseo de acceder al poder (masculinización-Miso)». Así pues, el vídeo nace de una necesidad antirrepresentativa, igualmente presente en el segundo objetivo anunciado, que no es otro que usar el vídeo como un arma contra la televisión. Mientras que la televisión sostiene y reivindica falazmente que «representa» a las mujeres, el vídeo les permite simplemente «contar nuestra propia historia». El vídeo, feminista o de otra clase, no puede representar a las mujeres porque, apuntan, no existe algo así como una voz o una imagen representativa. Su poder estriba en otra parte: en su capacidad de trastocar los regímenes representativos falsos.

El programa de Pivot se basa en la proyección de imágenes contemporáneas de periodistas que entrevistan a hombres (y a unas pocas mujeres) y les preguntan qué piensan del Año Internacional de la Mujer, del feminismo, y de cuál es el propósito de las mujeres en la sociedad. La pregunta que subyace al programa —si la hay— parece ser hasta qué punto el Año Internacional de la Mujer representa un progreso para las mujeres y las interpretaciones variables de en qué podría consistir tal progreso. *Maso et Miso*, antes que nada, niega categórica y enfáticamente cualquier noción de progreso a través de una gran variedad de técnicas ingeniosas y festivas. Una de ellas es el recurso incesante a la repetición, como cuando los comentarios idiotas se reproducen varias veces antes de que unos intertítulos de factura casera («eh, ¿cómo?») los pongan en tela de juicio. Otro es la inserción de material filmado en manifestaciones de la época, por ejemplo del MLF protestando en contra del Año Internacional de la Mujer, cantando al ritmo de unos pasos de baile: «¡Tres pasos adelante! ¡Tres pasos atrás! ¡Tres pasos a un lado! ¡Tres más al otro! ¡Los hombres no saben cómo hacer para que recuperemos el paso!».

Cuando el diseñador de moda Louis Féraud afirma que las mujeres «caminan con el paso cambiado», Les Muses s'amusent nos recuerdan que no tenemos necesidad alguna de «seguir el paso» porque un enfoque feminista camina siempre deliberadamente con el paso cambiado con respecto a la temporalidad que implica caminar hacia delante. En respuesta a la réplica de Giraud a Feraud («es el idioma de un hombre al que le gustan las mujeres»), el vídeo se corta

y pasa a unas imágenes de Seyrig, Roussopoulos, Nadja Ringart y Wieder en el estudio, con su equipo de montaje bien visible, mientras cantan «tout va très bien, Madame la Ministre, tout va très bien!», un *détournement* de la canción de 1935 tantas veces repetida en los tiempos de la ignorancia ciega ante de la crisis[22]. Este empleo de la música —a menudo de la canción popular francesa— para subrayar la hipocresía de las respuestas de la ministra reaparece constantemente, desde el *C'est vrai* (1933) de Mistinguett a *La Internacional* (1871), pasando por *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* (1871). Amén de ser una respuesta a las canciones que aparecen de tarde en tarde en el programa, uno de los propósitos a los que sirven estas referencias es historicizar los acontecimientos que se nos presentan. Mientras que las canciones del programa de variedades de Pivot se componen para la ocasión y se interpretan en directo, estos momentos de intervención histórica contribuyen a problematizar las verdades universales y a poner de manifiesto que estas verdades tienen su origen en momentos históricos concretos y siguen determinadas trayectorias. El programa de Pivot termina con la canción *Women are the Future of Men*, y Les Muses s'amusent responden que las mujeres preferirán seguir inmóviles con las mujeres antes que engrasar las ruedas de un vehículo conducido por misóginos. Este seguir con las mujeres, el compromiso con la solidaridad, supone una determinada forma de fijación temporal, un rechazo a dejar que las cosas continúen simplemente avanzando a ciegas. El uso de interrupciones anacrónicas, como sostiene Elizabeth Freeman, podría muy bien «desubicar a los

22
Tout va très bien, Madame la marquise, Paul Misraki, Warner Chappell Music, 1935.

espectadores con respecto al presente que creen conocer»[23] y hacer que nos cuestionemos de modo radical los marcos crononormativos[24].

Muchas de las referencias son hitos de la cultura nacional francesa, y Les Muses s'amusent tratan implícitamente de mostrar cómo los estereotipos patriarcales afectan también a la nacionalidad y a la categoría de nación. Aunque en muchos aspectos se trata de una *démarche* tremendamente efectiva, a veces revela algunos puntos ciegos, sobre todo visibles en las equivalencias que se trazan entre la opresión racial y la sexual. Uno ejemplo de esto es un intertítulo escrito a mano que sigue a la entrevista con Pierre Bellemare, productor y presentador de Antenne 2. Bellemare justifica la ausencia de presentadoras con el argumento de que «no es para nada una profesión de mujeres». En el intertítulo siguiente se lee «no es para nada una profesión de judíos/negros/árabes», de modo que se establecen paralelos entre la opresión de las mujeres y la de los judíos y «otros» colectivos racializados en Francia. Aunque por un lado supone un gesto hacia el reconocimiento de la igual importancia de las luchas y opresiones raciales, por el otro no logra reconocer en potencia todas las luchas de las mujeres tal como las conforman los distintos impulsos y perspectivas, cada cual con su anclaje histórico[25].

Una de las metáforas centrales del vídeo es la del barco. Gracias a los diversos aspectos que cobra esta metáfora, podemos percibir otro prisma a través del cual interrogar la intersección de raza y género. La metáfora del barco apunta a un tipo distinto de momento que no se limita a avanzar hacia delante, sino que permite movimientos hacia atrás, reinserciones

23
Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 61.

24
Término que tomo prestado de Freeman para hacer referencia al modo en que vivimos de acuerdo con formas normativas de temporalidad; en otras palabras, temporalidades que se presentan a sí mismas como naturales mientras oprimen de forma activa cualquier desviación, esto es, el futurismo reproductivo.

25
Es importante observar, no obstante, que algunos de estos temas sobre la especificidad de la opresión racial se abordan asimismo en otros vídeos de Seyrig, Weider, Ringart y Roussopoulos, como por ejemplo *Grève à Jeune Afrique* [Huelga en *Jeune Afrique*, 1972), *Flo Kennedy: Portrait d'une féministe américaine* [Flo Kennedy: retrato de una feminista estadounidense, 1982], o *Les Racistes ne sont pas nos potes, les violeurs non plus* [Los racistas no son nuestros amigos, los violadores tampoco, 1986].

y disrupciones en el relato. La primera tarjeta con los créditos que anuncia el título de la película, escrita a mano, pasa como flotando y recuerda así a los movimientos y al vaivén de un barco que se mece. Maso y Miso se incitan mutuamente y prestan atención a las historias respectivas, historias que sin embargo son falsas. Estos intertítulos se repiten en varios encabezamientos de capítulo, que van desde el «capítulo X, en el que Maso aprende a navegar, o la galera»[26], al «capítulo XXVI, en el que se demuestra que cuando Miso y Maso salen a dar una vuelta en barco, es Maso quien se cae por la borda». Uno de los momentos cruciales del programa es cuando, después de entrevistar a Marc Linski, autor de un libro titulado *La Voile sauvage*, Pivot, en un intento de provocar a Giraud, le pregunta si Colón habría «descubierto» América si en la carabela hubiera habido mujeres. Giraud contesta que «en los hombres hay algo que los impulsa a ir más lejos, más alto, más deprisa. Es innegable que están a los mandos del progreso». La respuesta de Les Muses s'amusent consiste en rebobinar la cinta y reproducir de nuevo el corte antes de insertar otra de sus preguntas sobre un fondo de pizarra. Es justamente entonces, en un microcosmos de la operación de toda la cinta, cuando ponen al descubierto el mito del «descubrimiento» como algo dirigido por unas necesidades patriarcales y coloniales que dependen de formas concretas de temporalidad ficticia (progreso) que habría que desmontar: operan temporalmente como miembros de la «fuerza enculatoria» de SCUM.

26
Véase lo que dice Françoise Vergès sobre la comparación del MLF entre la opresión de las mujeres y la esclavitud, *Le Ventre des femmes*, París, Albin Michel, 2017, pp. 167 y 186.

Tanto en *SCUM* como en *Maso et Miso*, el montaje es una herramienta abiertamente política de «desmontaje», de «destrabajo»; en *SCUM* simplemente se

niega en favor de la escucha, la retranscripción y la reproducción con otros medios en lo que supone un rechazo a cortar a las mujeres, mientras que en *Maso et Miso* Les Muses s'amusent empuñan el cuchillo (dice Solanas que «si SCUM se declara alguna vez en huelga, será de noche y con cuchillos de hojas de quince centímetros»)[27], reescribiendo una y otra vez, sin cesar, las historias invisibles que sustentan el enfoque televisivo a la vez que muestran la importancia de la preocupación feminista. El aspecto primordial de este «destrabajo» es su naturaleza accesible e inclusiva, con el deseo constante de subrayar la idea de que cualquiera puede participar, una idea clave en su política. Si bien algunas historias quedan subsumidas en el vídeo de Les Muses s'amusent, nos invitan asimismo a intervenir en el debate, a participar y a adoptar una posición activa; a desmontar su propio desmontaje. En palabras de Solanas, todos somos capaces de ello: «la solución no es mantenerse a un lado, sino dar por culo»[28].

27
Valerie Solanas, óp. cit., p. 76.

28
Ibíd, p. 75.

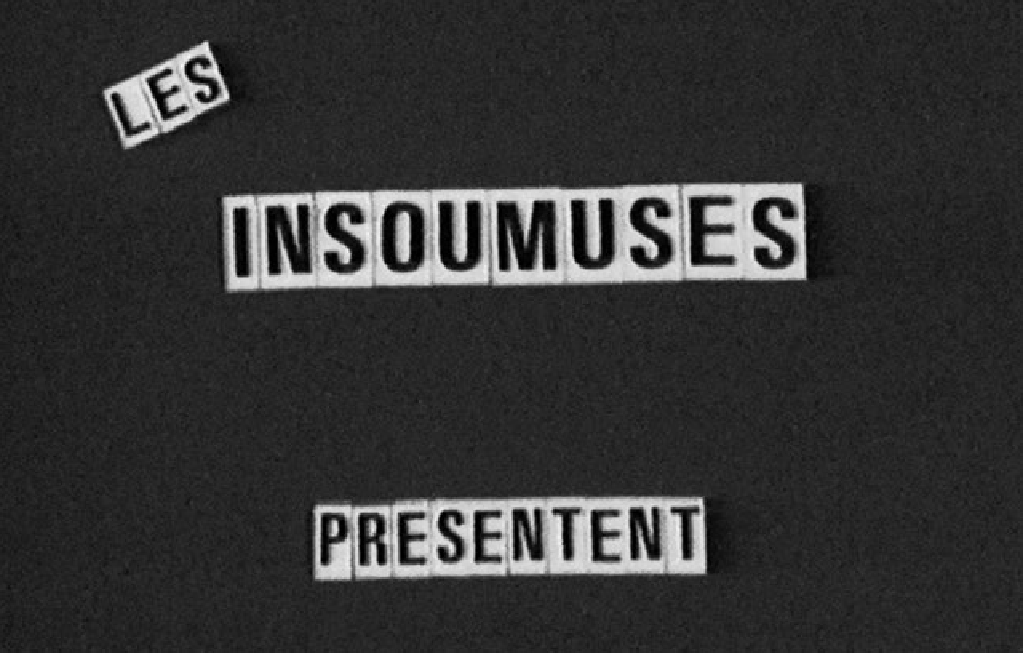


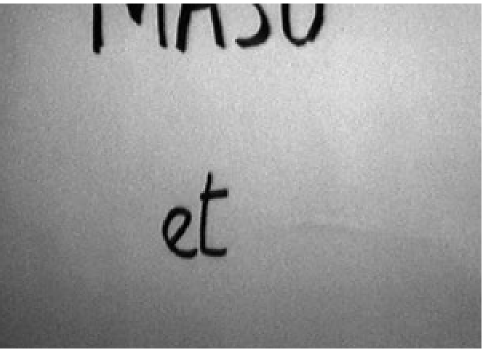
Carole Roussopoulos y Delphine Seyrig, *SCUM Manifesto* [Manifiesto SCUM, 1976]



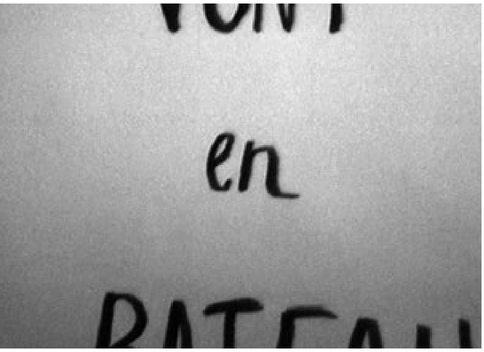
Carlos Santos. Agnès Varda y Delphine Seyrig en una manifestación feminista en París, 1971


BlEME DE ClASSE
la clinique
ME DE ClASSE
PATHE M
57


LES
INSOUMUSES
PRESENTENT


et


et
MISO


en


VONT
en


en
BATEAU


en
BATEAU

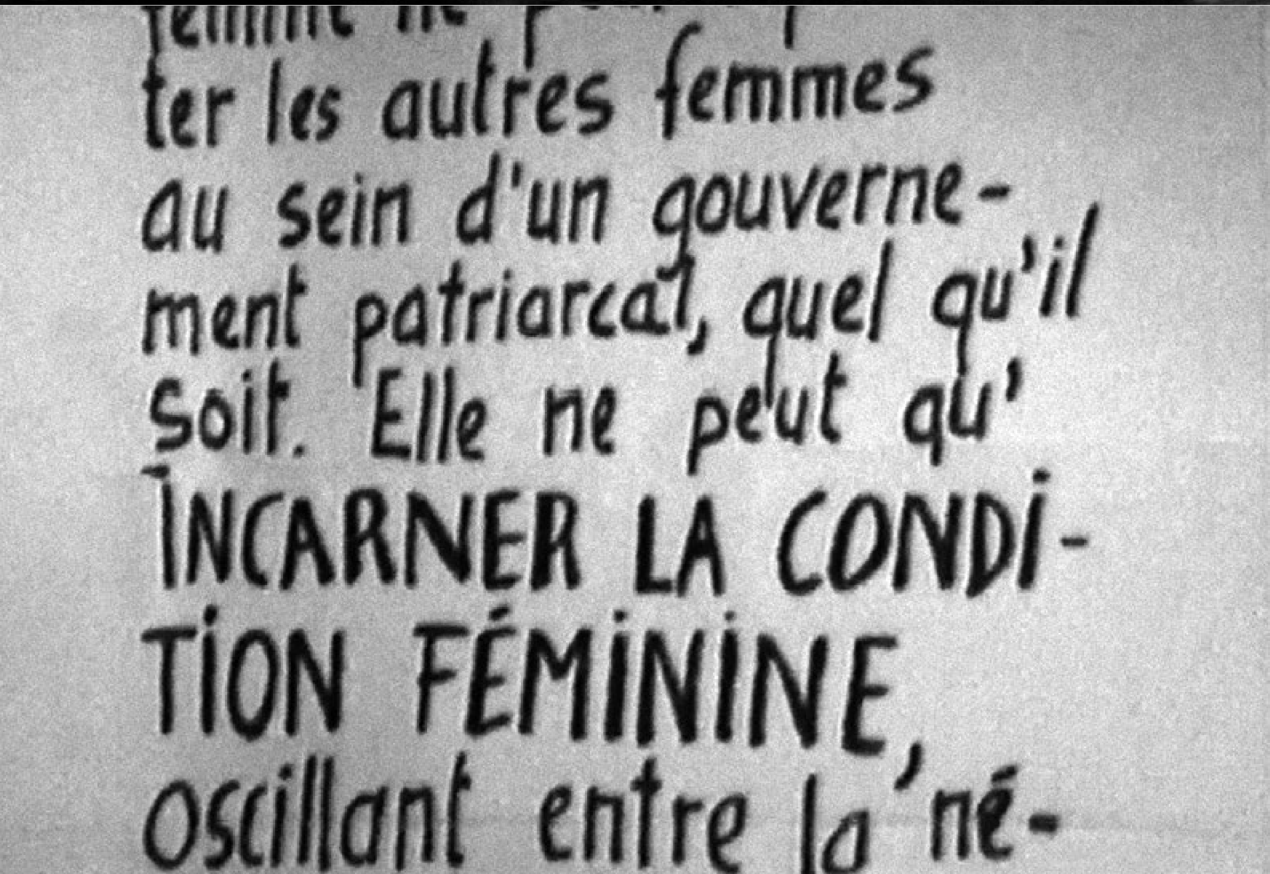


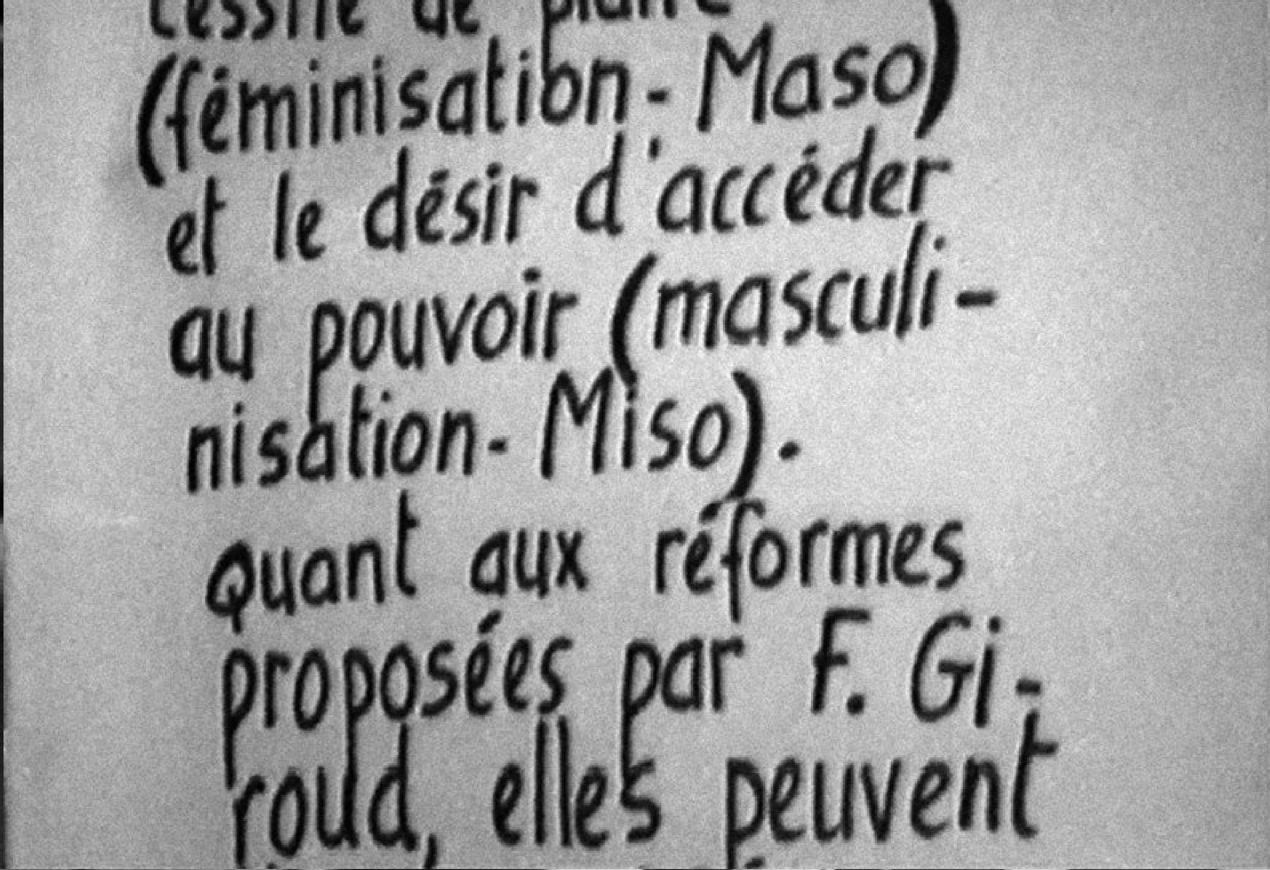
8 Mars 1975

MARCHE CONTRE

L'ANNÉE DE LA FEMME




ter les autres femmes
au sein d'un gouverne-
ment patriarcal, quel qu'il
soit. Elle ne peut qu'
INCARNER LA CONDI-
TION FÉMININE,
oscillant entre la né-


(féminisation - Maso)
et le désir d'accéder
au pouvoir (masculi-
nisation - Miso).
quant aux réformes
proposées par F. Gi-
roud, elles peuvent

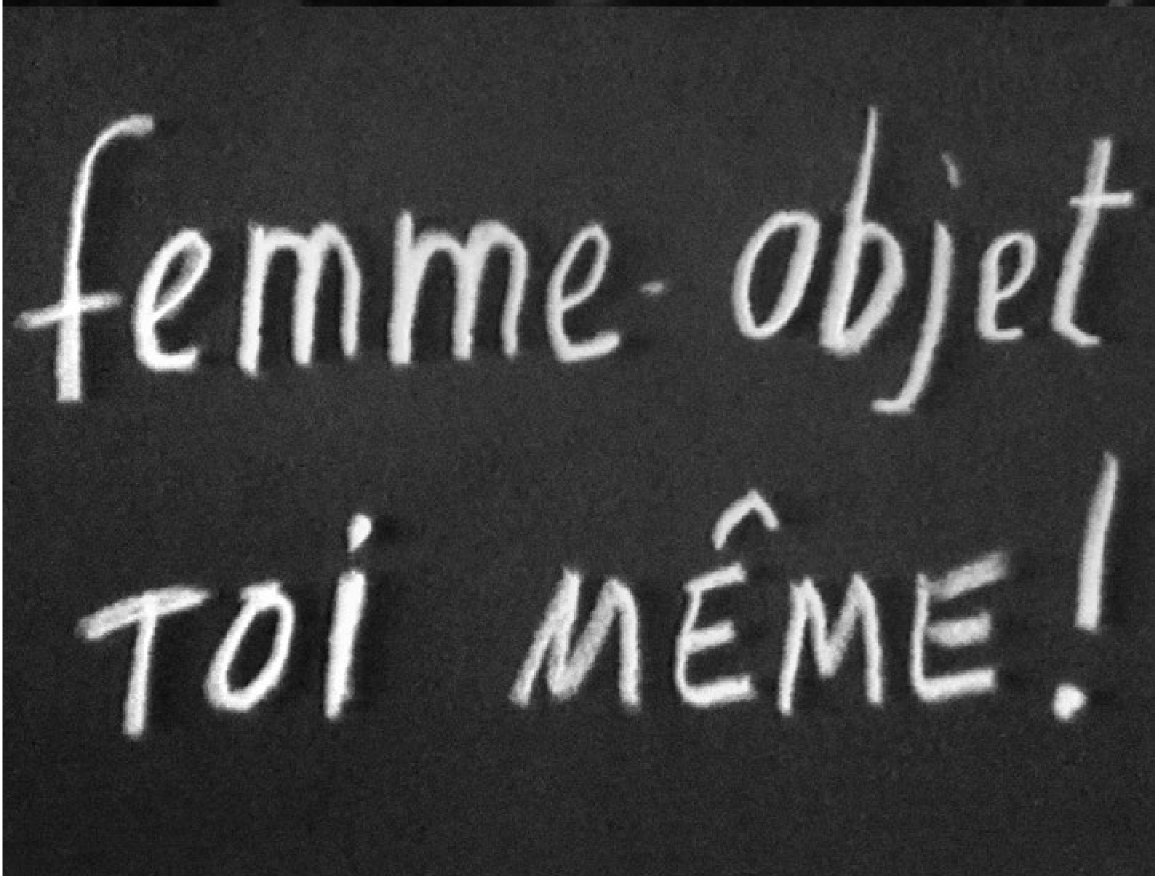




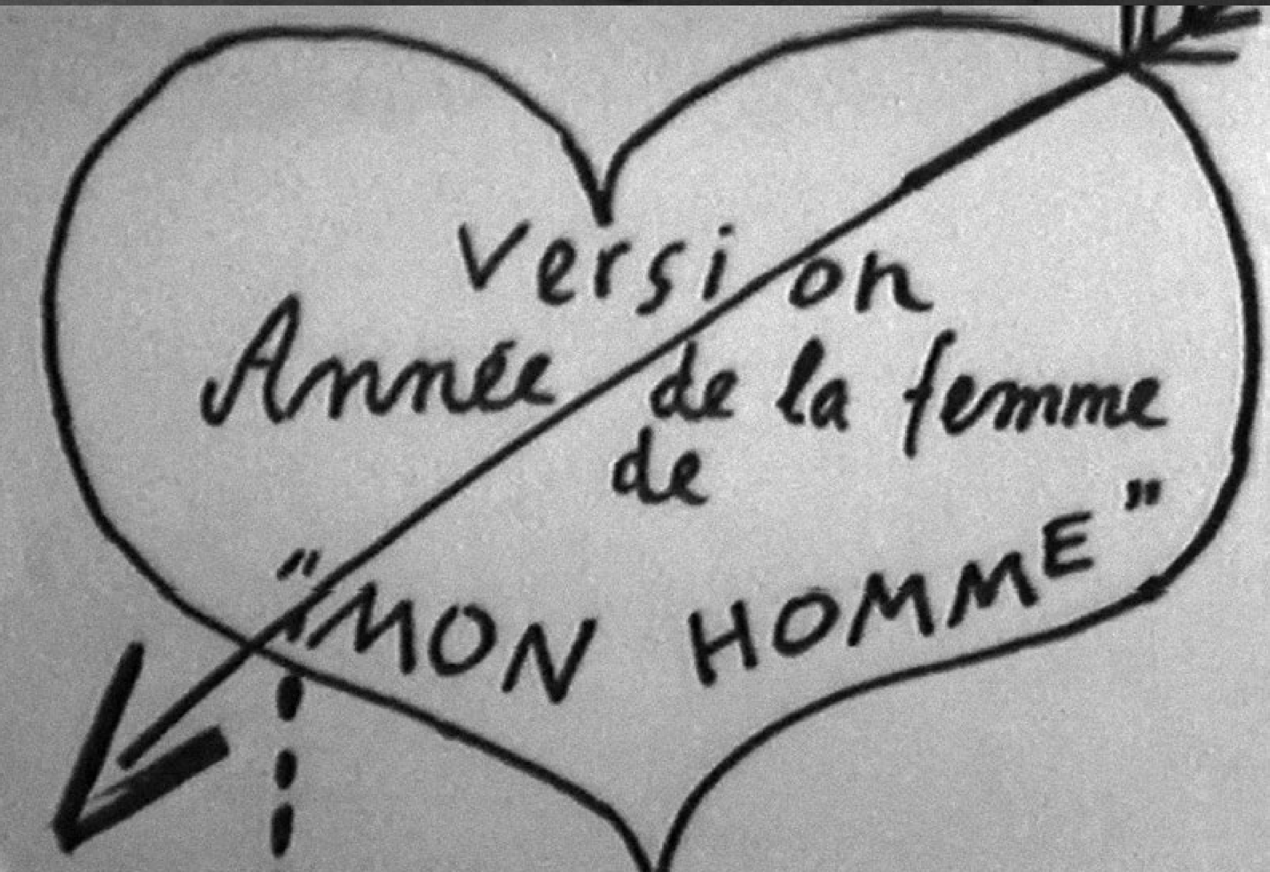
Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Ioana Wieder,
Maso et Miso vont en bateau [Maso y Miso van en barco, 1976]

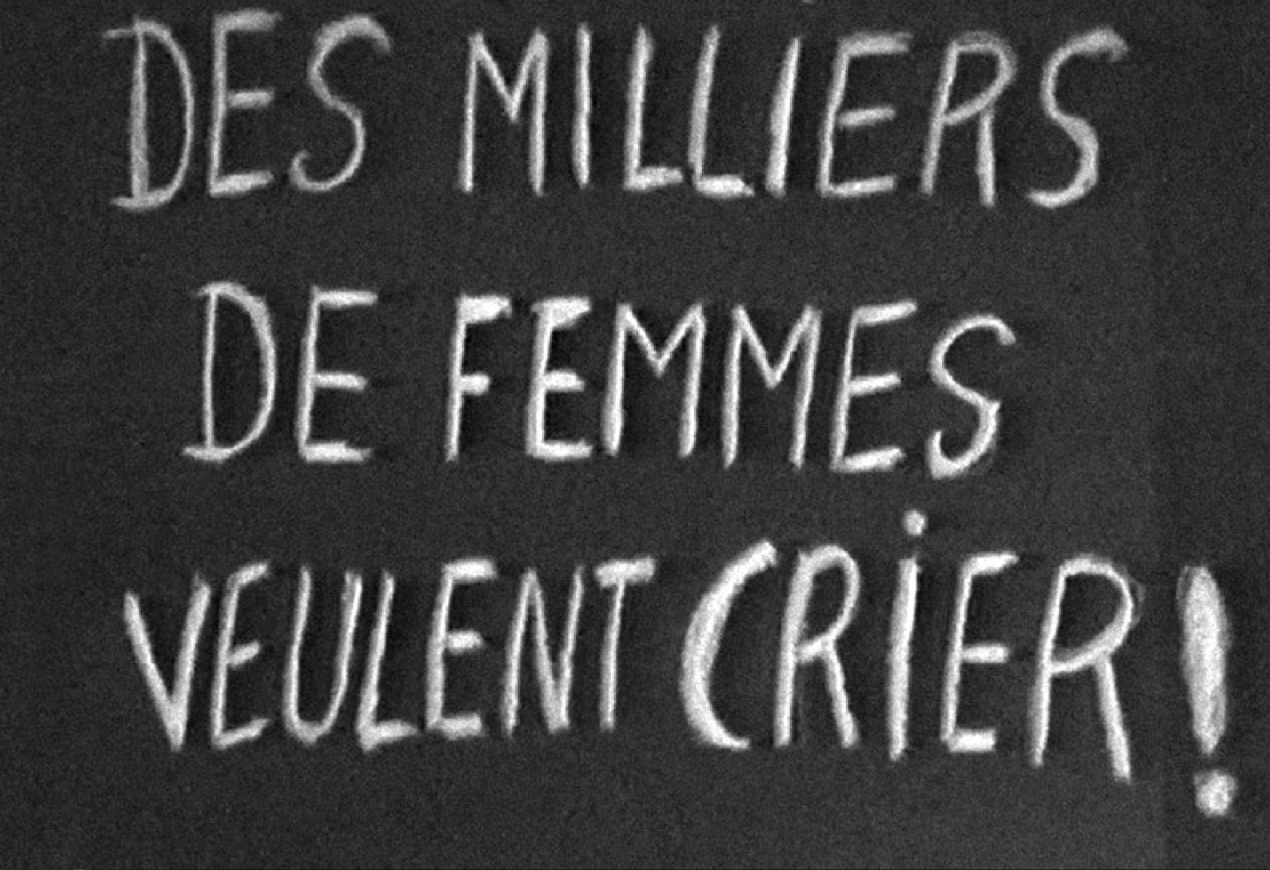





femme-objet
toi même!




Version
Année de la femme
de
"MON HOMME"


DES MILLIERS
DE FEMMES
VEULENT CRIER!







Cathy Bernheim. Delphine Seyrig empuñando una cámara durante el rodaje de *Où est-ce qu'on se «mai»?* [¿Cuál es nuestro sitio el Primero de Mayo?], grabado en la manifestación del Primero de Mayo de 1976 en París

Ser una mujer, no una aparición

La búsqueda feminista de Delphine Seyrig

Françoise Vergès

Carlos Santos. Agnès Varda y Delphine Seyrig en una manifestación feminista en París, 1971 (detalle)



En el papel de Fabienne Tabard —la esposa del jefe de la tienda de zapatos en la que trabaja Antoine Doinel— que encarna en *Baisers volés* [Besos robados, 1968] de François Truffaut, Delphine Seyrig dice: «No soy una aparición, soy una mujer». Ser una mujer no era cosa fácil cuando Seyrig pronuncia esta frase, como tampoco lo es hoy, habida cuenta de las órdenes, expectativas y exigencias sociales contradictorias en las que se enmarca la categoría «mujer». Para Delphine Seyrig, además, la cuestión no se planteaba solamente en su vida personal, sino también como actriz llamada a interpretar papeles de mujer en una industria liderada por hombres blancos. Si no era ni una aparición ni una imagen, ¿qué era entonces una mujer? Para responder a esta pregunta, las feministas vuelven la mirada al psicoanálisis, a los textos clásicos y a la historia. En lo que respecta al psicoanálisis, la relectura de los grandes textos conduce a una importante producción que cuestiona el pensamiento patriarcal subyacente y sus presupuestos acerca de la sexualidad femenina. El caso de Dora, una de las mujeres jóvenes psicoanalizadas por Sigmund Freud, es asimismo objeto de varias relecturas. Mientras que en el amor que Dora siente por la señora K. Freud no ve más que la manifestación de una histeria y de un deseo reprimido por el señor K., para muchas feministas este análisis señala el rechazo del psicoanálisis a tomarse en serio eso que todavía hoy se llama «la homosexualidad femenina» y a no querer ver más que los antojos de muchachas o mujeres. (Para los amantes de las anécdotas históricas: Antoinette Fouque, que encabeza el grupo de Psicoanálisis y Política del Mouvement de Libération des Femmes (MLF), invitó

a Seyrig a interpretar el papel de la señora K. en una película que quedó inacabada.) La frase de Jacques Lacan según la cual «la mujer no existe» se convierte en objeto de intensos debates, y la psicoanalista Luce Irigaray, que rechaza las tesis lacanianas, publica varias obras influyentes. Irigaray insiste en la diferencia sexual en la lengua y formula la hipótesis de que habría una lengua de los hombres y una lengua de las mujeres, puesto que la lengua de los hombres no sería la lengua de toda la humanidad. El deseo femenino, escribe, es una civilización perdida cuya lengua sería hoy desconocida. Las publicaciones de Monique Wittig y de las militantes del MLF añaden sus propias relecturas a estos análisis. Los textos teóricos —Simone de Beauvoir, Clara Zetkin, Rosa Luxemburgo, las mujeres de la Comuna de París, Lenin, Engels, Marx— se releen con atención. La frase de De Beauvoir, «No se nace mujer, se llega a serlo», se diseca y se pone a prueba del psicoanálisis y de la historia. Desde la historia, las feministas tratan de recuperar y dar a conocer figuras de mujeres en lucha, textos y manifiestos. Los acalorados debates sobre la sexualidad, la maternidad o la categoría «mujer», y la imagen que la publicidad y el cine proyectan de las mujeres abren en esos años nuevos campos de reflexión teórica. La frase «No soy una aparición, soy una mujer» sintetiza así, en cierto modo, tanto la búsqueda de Seyrig como la de numerosas feministas.

Los grupos de mujeres que constituyen el MLF en la década de 1970 impugnan los mandatos masculinos sobre la belleza femenina, el deber de las mujeres, la maternidad y la manera de vivir su sexualidad. Tampoco se olvidan de la vertiente social y denuncian

igualmente los salarios inferiores a los de los hombres, el acoso sexual, la prohibición de ejercer funciones de responsabilidad y el hecho de que los hombres ocupen todos los cargos de poder. Delphine Seyrig muestra su adhesión sin fisuras a estas constataciones. Militante del MLF, se significa a favor del aborto, de la igualdad de las retribuciones salariales y del fin de las discriminaciones. En 1972, en un debate televisado, critica en directo a un ministro de derechas que dice que las mujeres utilizarán el aborto para abusar de su libertad sexual[1]. Ese mismo año analiza la situación de las mujeres y recoge uno de los argumentos feministas fundamentales: el matrimonio convierte a la mujer en criada, dicho de otro modo: al casarse con una mujer, el hombre se provee de una mujer de la limpieza gratis[2]. Seyrig declara entonces: «Sé lo que significa ser esclava», y como tiene conciencia de no ser libre: «Por lo tanto es normal que esté en movimiento», puesto que «no se sabe en qué consiste la identidad de una mujer. Nunca se ha visto qué sería una mujer si no fuera todo lo que le han enseñado a ser desde que tiene uso del lenguaje». Convertirse en mujer, llegar a serlo, es un movimiento sin duda plagado de trampas y obstáculos, pues desde el momento en que una niña tiene acceso a la palabra, que le permitirá convertirse en mujer, está ya separada de sí misma. Seyrig utiliza la palabra «racismo» para hablar del hecho de que las mujeres sean consideradas seres inferiores; dicho en otros términos: la situación de inferioridad en la que se mantiene a las mujeres blancas francesas sería un caso de racismo. Y continúa: «El hecho es que las mujeres quieren ocuparse ellas de sí mismas», a lo que la periodista responde: «¿Y

1
«Delphine Seyrig sur l'avortement», intervención en el programa *Actuel 2*, 13 de octubre de 1972, INA. Disponible en http://www.ina.fr/video:I15264648/delphine-seyrig-sur-l-avortement-video.html [Última consulta: 19-11-2018].

2
Entrevista a Delphine Seyrig en el programa *Samedi Loisirs*, 30 de septiembre de 1972. Disponible en https://www.dailymotion.com/video/xkskof [Última consulta: 19-11-2018].

no hay en eso un poco de racismo?». «¿Dónde ésta el racismo?», se indigna Seyrig, «¿dónde está el racismo? ¿Quién ha segregado a las mujeres? ¿Porqué las mujeres no pueden pasear por las calles a medianoche? ¿Quién comete las violaciones? ¿Quién segrega?». Luego habla del mandato de la maternidad, del matrimonio como forma de prostitución, y termina con el sentimiento de hartazgo que comparte la inmensa mayoría de las mujeres, un hartazgo lleno de sentimientos de frustración. Eso lleva a la periodista a insinuar que «la agresividad del MLF» no despertará «simpatías», a lo que Seyrig replica que no sabe si la tranquilidad de los hombres es tan «simpática». Años más tarde, en 1985, explicará que llegó al feminismo[3] después de haber leído en en la década de 1960 textos de mujeres estadounidenses, y de haber oído que en París había grupos de mujeres que se reunían y organizaban encuentros. Habla entonces de «revelación», y añade que esta revelación supuso una aportación de valor incalculable para su trabajo como actriz, puesto que le ayudará a comprender por qué no aceptaba determinadas peticiones de los directores en el cine o en el teatro. En todas las entrevistas filmadas o grabadas, Seyrig habla con voz clara y convencida de su feminismo, y no añade, como hacen muchas como para excusarse que es feminista pero ¡no tiene nada en contra de los hombres! El feminismo de Seyrig está cerca del de Simone de Beauvoir, se centra en la dominación masculina, en el hecho de que las mujeres serían las «esclavas» de los hombres, en eso que posteriormente se conocerá como «la igualdad de género», es decir, en la lucha contra las discriminaciones de las que las mujeres son víctima por el hecho de ser

3
Delphine Seyrig en el programa *Aujourd'hui la vie*, 14 de mayo de 1985. Disponible en http://ina.fr/video/I14365785/delphine-seyrig-a-propos-de-son-engagement-dans-le-mlf-video.html [Última consulta: 19-11-2018].

mujeres. Es un feminismo que dice «las mujeres» y «los hombres» y analiza el mundo a partir de estas dos categorías distintas. No dice nada de que estos hombres sean blancos, de que la dominación masculina es también una dominación racial, de que racismo y sexismo son compañeros de viaje, ni de que capitalismo, Estado y patriarcado se cruzan, se combinan, a veces se oponen, pero que nunca pretenden desmantelar el régimen que han contribuido a crear. Es un feminismo que recibe duras críticas por parte de feministas del Tercer Mundo o de mujeres racializadas del Norte por pasar por alto que la dominación masculina es racializada, que un hombre negro, asiático o árabe puede ser un tirano en su casa, pero tendrá un estatus social y económico inferior al de un hombre blanco. Aunque sí es un feminismo que se quiere decididamente anti-imperialista.

A partir de estas observaciones asumo la invitación que me han hecho a participar en el presente catálogo. Por un lado, me la tomo como una invitación a volver sobre ese feminismo; por el otro, como una ocasión para reflexionar acerca de qué fue el cine feminista militante en el que Delphine Seyrig desempeñó un papel importante. La perspectiva que me interesa sigue siendo la del estudio de los cruces, intersecciones, tensiones y contradicciones que se dan entre el movimiento feminista en Francia y los movimientos decoloniales en el seno del imperio colonial francés. ¿Cuáles fueron los cruces entre el cine feminista francés y el cine de las luchas de descolonización?

Cuando las mujeres del MLF se plantean la idea de filmar sus luchas, disponen de un archivo. De hecho, tienen acceso a la filmografía de las luchas de

liberación nacional, que resulta innovadora y original tanto por sus métodos como por sus objetivos. Lo que dio origen a este cine fue sobre todo la guerra que el ejército libró en Argelia en contra del movimiento de liberación nacional (más incluso que la guerra en Indochina). Movilizó a cineastas franceses y argelinos. Este cine pretende ser una respuesta al relato colonial francés y a sus representaciones, poner rostro a los nacionalistas argelinos, a los maquis, a los refugiados y a los torturados, hombres y mujeres. Su objetivo es también mostrar a franceses y francesas la brutalidad de su ejército, cuyos métodos recuerdan a los de la Gestapo, poner de manifiesto que esta guerra es inicua, que la lucha nacionalista es legítima. Innovador y original, este cine hace visible la barbarie de esta guerra y la justeza de la lucha por la independencia de la nación argelina. El deber de un cineasta, sea hombre o mujer, es denunciar esta guerra; no debe solo difundir los ideales de emancipación sino inventar también una nueva manera de filmar, de mirar y de hacer ver dentro de una perspectiva radicalmente crítica con el cine colonial, que sigue vehiculando imágenes racistas basándose en argumentos que refuerzan la ideología de la supremacía blanca. Las luchas contra el colonialismo preparan el terreno para un cine de liberación que produce películas que celebran las luchas, denuncian el colonialismo francés y dan a africanos y africanas papeles que no son los del cine racista hegemónico. Las mujeres —montadoras, guionistas, operadoras de sonido, actrices— participan en esta revolución que comenzó con las primeras películas de cineastas africanos o con los filmes de René Vautier. La mayor parte de las películas sobre la guerra de Argelia, ya

la aborden directamente o de forma tangencial, serán prohibidas por el gobierno. El cine militante es cine clandestino.

Las feministas francesas que cogen la cámara siguen los principios de estos cineastas: construir un archivo de las luchas y, en su caso particular, combatir una industria del cine que encasilla a las mujeres en papeles que las reducen a la condición de objetos sexuales o floreros, a mujeres pasivas o traidoras, desafiar una industria que no les permite dirigir equipos. Se inscriben igualmente en un movimiento de reapropiación de la técnica y de la narración. Su cine desata protestas misóginas y burlas sexistas. Los cortos que explican cómo abortar en casa —porque abortar sigue siendo en Francia un delito hasta 1975— se visionan clandestinamente. El ambiente es el de un cine de guerrilla, como lo había sido el de los años de la guerra de Argelia. Sin embargo, en esta década se opera un giro. Aunque la misoginia sigue siendo importante, aunque las películas de mujeres reciben las burlas o el silencio de la crítica, aunque los hombres blancos continúan al frente de los partidos políticos, de los sindicatos y del mundo cultural y artístico, se produce una transformación. Una parte de la izquierda empieza a darse cuenta de que su indiferencia con respecto a las luchas feministas, cuando no es la expresión de un rechazo desdeñoso, topa con resistencias dentro de sus propias filas, y de que ha llegado el momento de reformar su sexismo; una parte de la derecha se da cuenta de que hay que integrar las luchas feministas pero mitigándolas, quitándoles su talante radical. Así lo hará en los años de la presidencia de Giscard d'Estaing, donde el gobierno, a menudo tirando piedras contra su

propio tejado, «modernizará» la sociedad adoptando un giro neoliberal y asumiendo a la vez las demandas sociales. Esta actitud reformista tanto en la izquierda como en la derecha no será fácil, y durante varios años el MLF seguirá siendo percibido como un movimiento de mujeres exaltadas y frustradas a las que no les gustan los hombres. Pero pronto dejarán de ser tiempos exclusivos de la represión abierta. Del lado de los movimientos sociales, a sus miembros les cuesta reconocer la deuda que tienen con los movimientos anticolonialistas y anti-imperalistas, pues estos últimos los han alejado del provincianismo europeo. Apenas analizan su propia naturaleza colonial ni el paternalismo histórico de la izquierda que, ya en 1956, Aimé Césaire había puesto de manifiesto al demostrar «el efecto retorno» del esclavismo y del colonialismo que habían contaminado su modo de pensar con su racismo. Frantz Fanon no dudará en criticar ferozmente a la izquierda francesa que, según él, habría querido dictar al pueblo argelino el contenido y la forma de su lucha. En la década de 1970, anticolonialistas de las Antillas y de La Reunión seguirán criticando la ceguera de la izquierda francesa ante la continuación del colonialismo bajo otras formas: neocolonialismo, «Franciáfrica» e intervenciones imperialistas.

Pese a mostrarse muy críticos con los partidos y los sindicatos, los movimientos sociales —entre ellos el feminismo— no emprenden su propia descolonización. Con todo, la intersección entre luchas anticoloniales y luchas feministas resulta innegable, y muy especialmente en lo que nos interesa aquí: el cine. Es un campo que merecería estudiarse más detenidamente a partir de las teorías feministas poscoloniales

y decoloniales y de los estudios visuales, saliendo del marco de la historia del cine tal como la ha contado la historiografía clásica o la de los *Cahiers du cinéma*. ¿Qué cruces se producen entre cine feminista y cine anti-imperialista? ¿Qué nos enseñan las trayectorias de las principales figuras del cine feminista francés? ¿Qué han aprendido las cineastas feministas del cine anticolonialista?

Antes de seguir, me permito dar brevemente cuatro datos acerca de mi propia cinematografía. Fui siempre una apasionada del cine e intentaba ver películas todas las semanas, pero en mi isla, La Reunión, las películas que se ofrecían al público debían pasar antes por la censura de una comisión que decidía lo que nosotros, reunioneses y reunionesas, podíamos o no ver. Esta comisión, en la que estaban presentes el prefecto y el obispo, daba principalmente el visto bueno a los péplums, los westerns de serie B, las películas de terror y los filmes de propaganda estadounidenses, y aplicaba la censura a la mayor parte de las películas anticolonialistas, de la Nouvelle Vague o del neorrealismo italiano; incluso intentará prohibir la proyección de *Z*, de Costa-Gavras, considerada demasiado subversiva. Como iba al cine todas las semanas, me convertí en una experta de las películas de serie B. Pero gracias a mi madre, que era una entusiasta del cine y me llevaba a los dos únicos cineclubs de la isla, que se hacían en casas particulares y donde se oía el singular ruido del proyector, tuve acceso al cine ruso, al realismo italiano o a la Nouvelle Vague. Posteriormente, en Argel, donde viví dos años, las frecuentes visitas a la Filmoteca de Argel, gran templo del cine, completaron mi cinematografía. Sin embargo,

el cine militante ya había intervenido en mi vida a principios de la década de 1960. En 1962, Yann Le Masson, autor, junto con Olga Poliakoff, de la película *J'ai huit ans* [Tengo ocho años], documental en 8 mm filmado en 1961 que describe la guerra vista a través de los dibujos de un niño argelino y que el gobierno francés había prohibido, vino a La Reunión a filmar las luchas que se anuncian entre Michel Debré y el movimiento anticolonialista, en el que mis padres desempeñan un papel importante y que forma parte de mi vida desde que era niña. Debré, que había sido un ferviente defensor de la permanencia de Argelia dentro del imperio colonial francés, es enviado por el Estado para derribar el movimiento anticolonial. El equipo del que forma parte Le Masson había sido contactado por el Partido Comunista de La Reunión (PCR) para que diera a conocer este combate en la línea de la lucha argelina. El plan de rodaje era el siguiente: el equipo debía presentarse en la campaña electoral de Debré sin decir evidentemente nada de sus vínculos con el PCR, ganarse su confianza y filmar a Debré de cerca. Para analizar la situación, Yann Le Masson y su equipo vinieron a la casa de mi familia para reunirse clandestinamente con dirigentes del PCR. Tras varias semanas filmando la campaña de Debré, en la que capturan momentos de paternalismo por parte del candidato, grupos de terratenientes blancos criollos con secretas de gafas oscuras, desfiles de jóvenes anticomunistas gritando *La Marsellesa* y figurantes negros con pancartas en las que se lee «Los rojos a Moscú», Le Masson y el resto del equipo se pusieron públicamente de parte de la campaña del PCR. El resultado es *Sucre amer* [Azúcar amargo, 1963], que el gobierno

francés no tarda en prohibir y que se proyectará clandestinamente. Este fue mi primer encuentro concreto con el cine: yo era una preadolescente fascinada por el cine que de mayor quería ser montadora ¡y que seguía a un cineasta de verdad que había dirigido películas militantes sobre los argelinos! Mi amor por el cine había encontrado allí su razón de ser. Era un cine «cámara en puño».

En Argel, como he dicho, mi pasión por el cine encontró su lugar predilecto en la Filmoteca. No tardé en familiarizarme con su ubicación, toda vez que esta larga calle que va de la place de la Grande Poste a Bab El Oued llevaba el nombre de Larbi-Ben-M'hidi, jefe político-militar del FLN de la región de Argel al que, el 23 de febrero de 1957, después de ser arrestado, el ejército francés exhibió delante de la prensa con las manos y los pies esposados. A los carceleros que le dijeron que, con su captura, la batalla de Argel e incluso la guerra de independencia estaban perdidas, les contestó: «¡No os lo creáis!», mientras les tarareaba el *Canto de los partisanos*: «Ami, si tu tombes / Un ami sort de l'ombre / à ta place» [«Amigo, si tú caes / Un amigo sale de la sombra / en tu lugar»]. Fue torturado y ejecutado, pero el ejército aseguró que se había tratado de un «suicidio», cosa que nadie creyó. De este modo se estableció un lazo simbólico entre el combate anticolonial y un cine que, aunque llevaba también a la pantalla historias de amor y aventuras individuales, buscaba otras formas de narración que subvirtieran el relato lineal, que mostraran personajes complejos, en toda su humanidad, para desmontar las imágenes estereotipadas de los negros, los árabes, los esclavos y los oprimidos, hombres y mujeres, del cine occidental.

Viví momentos increíbles en aquel lugar dirigido por Ahmed Hocine cuya fachada anunciaba la función en árabe, en tifinag y en francés. Acudían cineastas del mundo entero y yo los escuchaba fascinada: Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr y Paulin Soumanou Vieyra, autores de *Afrique-sur-Seine* [África del Sena, 1955], Glauber Rocha, Joris Yvens, Melvin Van Peebles… Todo esto para decir que no descubro el cine militante cuando llego a Francia. El cine feminista militante se inscribe dentro de aquel que me educó la mirada y el espíritu crítico. Cuando llego a Francia a principios de la década de 1970, el cine militante me interesa, conozco muy bien el trabajo de Jacqueline Meppiel, montadora de cine militante, y trabo relación con Med Hondo y otros cineastas del Sur.

Sin embargo, pese a mi pasión por el cine, cuando llego a Francia no coincido con las feministas que hacían cine. Fue una ocasión perdida. No conozco a la militante feminista y anti-imperialista Carole Roussopoulos, que filma el movimiento feminista y, en junio de 1982, junto con Ioana Wieder y Delphine Seyrig, funda el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. Desde 1969, Roussopoulos había decidido seguir las luchas de la década. Había filmado a los palestinos, a Jean Genet y su declaración de apoyo a Angela Davis, a obreras en lucha, y había dado también clases de vídeo a los movimientos revolucionarios en Argel —entre los que había miembros del Black Panther Party— y en El Congo. El suyo era un cine que tomaba partido: filmar las luchas. Pero nunca sabremos qué les debe a los palestinos, a los congoleses o a los Panteras Negras. Dicho en otros términos: decir lo que filmó Roussopoulos sin interesarse por lo

que todo esto le enseñó a ella —cómo coger la cámara, hacer o no primeros planos, cómo hacer que los militantes intervengan en la pantalla— perpetúa una cartografía Norte/Sur en la que todo va en un mismo sentido. Pero ¿cómo saber si sacó algo cuando el relato permanece mutilado, cuando no se intenta saber qué se transmitió en el otro sentido? ¿Cómo saber si esos encuentros cambiaron su mirada o le enseñaron una forma de filmar las luchas que puso luego al servicio de las luchas feministas? De Delphine Seyrig, de la que era amiga, decía Roussopoulos en 2009: «Era una persona muy poco dada a las reverencias. Que alguien fuera conocido o importante no significaba que hubiera que callarse, arrodillarse y darle las gracias. Al contrario, había que mantener la cabeza bien alta y anteponer las propias convicciones en primer lugar. Delphine tenía un humor, una imaginación y una energía increíbles, y siempre estaba dispuesta a montar una mani, una acción o un vídeo»[4]. En otras palabras: era una militante. Pero incluso en este punto nos quedamos con ganas de saber más: ¿qué aprendió de su cercanía con los Panteras Negras y con los militantes anticolonialistas, ella, que participó en películas contra la guerra de Argelia?

El feminismo de Delphine Seyrig era inseparable de su deseo de hacer que cambiara la imagen de las mujeres en el cine. Su asociación con Carole Roussopoulos y la creación del Centre audiovisuel Simone de Beauvoir la convierten en una de las mujeres que allanó el camino al cine feminista de la segunda mitad del siglo XX. Con su actuación en *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, participa en

4
Hélène Fleckinger, «Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe», en *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, nº 1, 2009, pp. 98-118 (cita de la p. 104).

un acontecimiento histórico del cine feminista. Sigue con su movimiento para llegar a ser una mujer.

No obstante, si tuviera que plantear una pregunta, sería esta: ¿por qué el efecto retorno de la esclavitud y del colonialismo que describe Aimé Césaire en *Discurso sobre el colonialismo* no ha sido nunca un problema para el feminismo francés? ¿Por qué el estudio de la forma en la que el racismo se insinuó incluso en las teorías y prácticas progresistas —no el racismo brutal de la extrema derecha, sino el que nace de una profunda ignorancia de los mecanismos de la ideología racial— no ha movilizado a estas mujeres ni las ha mantenido ocupadas al punto de que quieran dar una respuesta? Cuando, en la entrevista citada más arriba, Seyrig habla de racismo y de segregación para describir las discriminaciones y el estatus de inferioridad que padecen las mujeres francesas, resulta cuestionable la facilidad con la que utiliza estos términos sin tener en cuenta las realidades que comprenden. En 1972, ciertamente, las mujeres francesas dependen todavía muchísimo de sus maridos, se las considera seres inferiores, incapaces de acceder a determinadas funciones y de dominar ciertos saberes, pero el recurso a palabras como «racista» y «segregación» hace olvidar la realidad brutal y mortífera que encierran. La segregación era el régimen legal que prohibía a los negros y negras del sur de Estados Unidos utilizar las mismas puertas de entrada, los mismos lavabos o los mismos restaurantes que los blancos y blancas; los relegaba a la parte trasera de los autobuses, legitimaba su sacrificio público con toda impunidad en los linchamientos convertidos en espectáculos para familias y niños, y se prolongó

hasta la década de 1970 para seguir justificando una política de negación de derechos y de asesinatos de negros y negras. ¿Y qué pasa con la población negra de Francia? Cuando Seyrig afirma que las mujeres son esclavas, se sirve de una analogía anclada en la concepción feminista europea desde el siglo XVIII, que borra la dimensión racial y colonial de la esclavitud. Las palabras son importantes, y la libertad con la que las feministas blancas utilizan términos como «esclavitud», «racismo» o «segregación» merece ser objeto de un análisis crítico. Demuestra una profundo desconocimiento de la historia de las mujeres negras sometidas a esclavitud, de las mujeres colonizadas y de las mujeres racializadas. El hecho de que las mujeres (blancas) sufran la dominación de los hombres (blancos) no las exculpa de los crímenes racistas cometidos en nombre de Europa, ayer en nombre de la misión civilizadora, hoy en nombre de los derechos de las mujeres.

Al adoptar en 1962 el mapa impuesto por el relato hegemónico de una Francia que se ha deshecho de sus colonias, de un país poscolonial en el que las mujeres francesas pueden en adelante asumir el papel de principales oprimidas al borrar que los esclavos y los hombres y mujeres colonizados han sido tres veces más aplastados, discriminados, deportados y privados de derechos supuestamente universales, el MLF en su conjunto se guardará de hacer una reflexión necesaria sobre las formas de su propia colonialidad. El préstamo del vocabulario de los movimientos de liberación será por tanto un préstamo que reproducirá la operación de borrado, olvido y censura de las luchas de las mujeres sometidas a esclavitud y de las mujeres

colonizadas. Sin embargo, como el antiesclavismo que había sido la matriz del feminismo europeo en el siglo XVIII y que sigue suministrando, como se ha visto, armas discursivas al feminismo del siglo XX, el anticolonialismo y el antirracismo han proporcionado herramientas teóricas al feminismo europeo del siglo XX. ¿Por qué será que no se nos ocurren automáticamente ejemplos, en el cine feminista francés, de películas abiertamente críticas con el imperialismo francés? Esta ausencia, que no me canso de señalar no para lanzar reproches —no tiene el menor interés político—, sino para salir de ellos, sigue rondando como un fantasma al feminismo europeo, una de cuyas expresiones recientes, el femonacionalismo, defiende la islamofobia en nombre de los derechos de las mujeres.

Delphine Seyrig fue una militante comprometida, prácticamente la única personalidad en apoyar la Coordination de femmes noires [Coordinadora de Mujeres Negras]. El Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, del que fue una de sus fundadoras, contribuyó a una filmografía de las luchas feministas, como la película sobre el encuentro de Nairobi, con motivo del Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer, donde las mujeres filman muy poco la reunión oficial y se concentran en las feministas militantes, entre las que figuran Angela Davis, mujeres palestinas o feministas latinoamericanas[5]. Produjo retratos de mujeres militantes como el de Flo Kennedy (1982) o el documental dirigido por Anne Faisandier, Ioana Wieder, Claire Atherton y Nadja Ringart en la época de los debates sobre la violación, *Les racistes ne sont pas nos potes, les violeurs non plus* [Los racistas no son nuestros

5
Françoise Dasques, *La Conférence des femmes – Nairobi 85*, 1985.

colegas, ni los violadores tampoco, 1986]; o aquel otro dirigido por Nicole Fernández Ferrer, Debbab Houria y Houria Ouad, *Des femmes maghrébines créent des emplois* [Mujeres magrebíes crean puestos de trabajo, 1986].

¿Qué es lo que no se vio ni percibió como un peligro, como una amenaza, para que la descolonización del feminismo europeo no se sintiera como una urgencia? Solo si retomamos la historia del MLF, de las reacciones que provoca y de la contrarrevolución que se pone en marcha para blanquear los feminismos y devaluar las luchas de las mujeres en los movimientos de liberación nacional, podremos dar a Delphine Seyrig el lugar que se merece en esta reescritura, la de quien quería ser una mujer. Seguir enmarcando el estudio del cine feminista con el propósito de integrarlo en el panteón del cine francés y hacer entrar en él a cineastas feministas parece sin duda legítimo, una reparación contra el olvido y el borrado, pero ¿podríamos hacer el esfuerzo de imaginar en qué consistiría un relato colonial del cine feminista francés? Dicho de otro modo, no se trataría de añadir capítulos olvidados o de dar visibilidad a figuras hasta el momento invisibles que no cuestionan el marco de la narración, sino de esforzarse por hacer un análisis multidimensional del cine feminista europeo e identificar los préstamos al cine de combate del Sur, los olvidos y los silencios. Rendir homenaje al feminismo de Delphine Seyrig y a su cine sería aceptar finalmente descolonizar el feminismo europeo.

Anne Faisander, Ioana Wieder, Claire Atherton y Nadja Ringart, *Les racistes ne sont pas potes, les violeurs non plus* [Los racistas no son nuestros amigos, los violadores tampoco, 1986]




VIOL=CRIME
RAS LE
VIOL


LES RACISTES NE SONT PAS NOS POTES


LES VIOLEURS NON PLUS

Françoise Dasques, *La Conférence des femmes – Nairobi 85*
[La Conferencia de Mujeres – Nairobi 85, 1985]



Estella es una de las abuelas de la Plaza de Mayo / ¿Cuál cree que es la situación en el caso de América Latina? / Los salarios son muy bajos / Que crea en nuestros países enclaves en los que no se aplican sus leyes / Todas las divisas salen a la fuerza del país / Para obligar a pagar la deuda externa, los gobiernos reaccionarios asesinan / Tenemos que negarnos a pagar / Los israelíes llevan más de 20 años masacrando / Está usted haciéndole el juego al patriarcado / Está diciendo: mis hombres son mejores que los vuestros / Hay incursiones de comandos de la muerte en Sudáfrica / Estas son las consecuencias del sionismo

Derecho al trabajo, a la educación… / Segundo tipo de mutilaciones sexuales femeninas


Droit au travail.
à l'éducation...


2ème type des mutilations
sexuelles féminines.


Je crois en effet qu'il faut
nous donner la main.


Le voile nous protège
des hommes











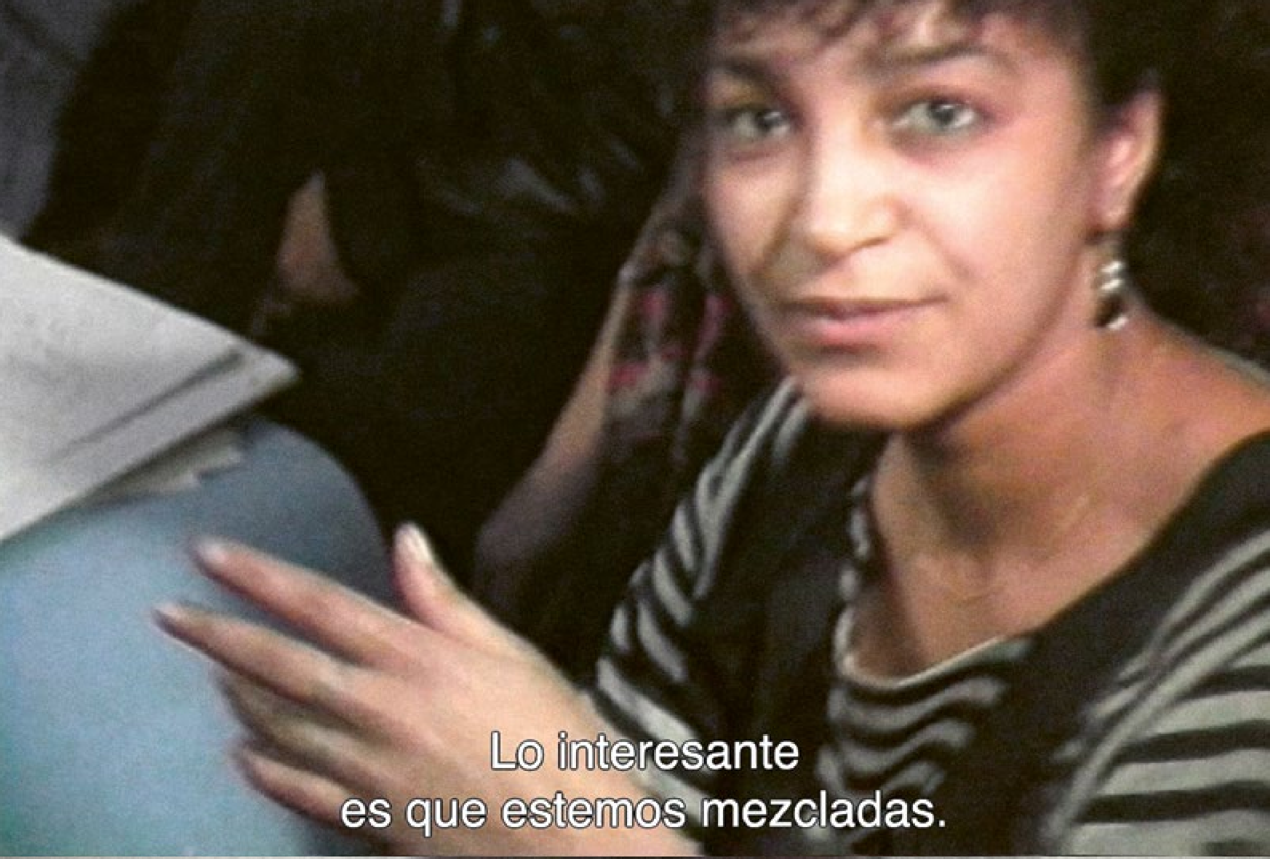


De hecho creo que debemos darnos la mano / El hijab nos protege de los hombres

Que las mujeres, oprimidas en cuanto mujeres / Pero debe reconocerse la particularidad de nuestra opresión / Las mujeres han perdido el derecho al divorcio / Nuestro código penal, como sabéis, es bárbaro / Su política es mandar de nuevo a las mujeres a casa / En Irán todas las mujeres llevan velo

Carole Roussopoulos y la Association des femmes arabes immigrées en France (AFAIF),
***Des femmes immigrées de Gennevilliers* [Las mujeres inmigrantes de Gennevilliers, 1984]**




Lo interesante
es que estemos mezcladas.

Allí me sentía perdida,
pero aquí no me siento integrada.

«Nunca visto pero imaginado a la perfección»: el papel de Delphine Seyrig en el cine de Ulrike Ottinger

Élisabeth Lebovici

Ulrike Ottinger. Foto fija de *Freak Orlando*
[Helena en los grandes almacenes], 1981 (detalle)



La primera vez que la vemos es como diosa del Árbol de la Vida, como «Lebensbaumgöttin», según aparece en los créditos. Enterrada de cintura para abajo en una materia verduzca, con los brazos estirados a guisa de ramas y una sonrisa de Botticelli en la boca, deja que un peregrino con capucha le bese uno de los senos que tiene al desnudo. Unos minutos más tarde, como encargada de megafonía en la Gran Tienda de Mitologías Saldadas, papel en el que luce una fresa en torno al cuello y una estructura capilar electrificada, ve cómo su jefe, Zeus, la despide acusándola de soñar en lugar de trabajar. La primera palabra que pronuncia es «Nein», algo que en cierto modo saca a la actriz de su pasividad. Pero a Delphine Seyrig no la echarán de las películas de Ulrike Ottinger. Al contrario, multiplica sus apariciones y, durante los 126 minutos del (de)curso del largo río inquieto que es *Freak Orlando* (1981), se muestra bajo diversas denominaciones y con distinto vestuario, a cual más descabellado. Adornada con una corola que le hace las veces de mandorla, mece a una pareja de bebés siameses en un entorno postindustrial berlinés al que se llama *Freak City*. Vestida íntegramente de rojo, reina como un nenúfar en una piscina fuera de uso. Preside, como la emanación de una República de Saló revisitada, una cena de comensales desnudos que se quedan de pie, sin comida, mientras se va nombrando a varias víctimas del Terror, desde Galileo Galilei (1564-1642) a Else Lasker Schüler (1869-1945). Convertida en hermana siamesa de Jackie Raynal[1], con la que comparte el mismo cuerpo circense, liga, baila y cae rendida a los encantos de Orlando-Orlanda. Una quiere, pero la otra no. Una tiene un hijo de Orlando-Orlanda y quiere vivir; la otra

1
Jackie Raynal fue montadora, directora y programadora en Nueva York del Bleecker Street Cinema y del Carnegie Hall Cinema.

lo odia, se odia, bebe y quiere morir. Siempre en compañía de Jackie Raynal pero esta vez en dos cuerpos separados, Delphine Seyrig es también una «Bunny Helena», una azafata vestida de conejo según la estética de *Playboy*[2] que aparece en un concurso de belleza destinado a premiar a la persona más fea del año. ¡Y todo eso solo en *Freak Orlando*! Con sus múltiples figuras, la visibilidad y la narratividad de Delphine Seyrig no resultan —o no solo— del registro de la «señora» (la señora Tabard, «Fabienne Tabard, Fabienne Tabard, Fabienne Tabard», como repite Antoine Doinel en *Baisers volés* [Besos robados, 1968], de François Truffaut) o del de la «gran dama», proyección fantasmal de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad, 1961] o de *India Song* (1975). Tampoco está toda ella contenida en esa voz mítica, la «voz Seyrig». Si el teatro y el cine franceses han hecho de este timbre tan inconfundible algo esencial es tal vez porque Seyrig hace que el idioma suene como una lengua extranjera, con esa forma que tiene de utilizar la puntuación de un modo imprevisible para que se la oiga mejor[3]. En las películas de Ottinger, Delphine Seyrig habla al menos tres lenguas «en tanto extranjera»: alemán, inglés y francés… De entrada, en el cine de Ottinger Seyrig se libra del traspaso de autoridad que el cine llamado clásico ha conferido a una «voz en off masculina», la enunciadora secreta del cine patriarcal, según la calificación de la teórica feminista Kaja Silverman[4]. Se trata de esa voz discreta que «activa» los sonidos y los cuerpos fetichizados de una mujer esencializada en el interior de la diégesis fílmica para de este modo erigirlos mejor en objetos de espectáculo. Delphine Seyrig no está dentro de esta

2
Paul B. Preciado, *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la Guerra Fría*, Barcelona, Anagrama, 2010.

3
Mireille Brangé, «Dephine Seyrig ou la voix sur le point de se perdre. Note sur les archives sonores des acteurs», en *Théâtre/Public*, Montreuil, n° 201, 2011, pp. 127-131.

4
Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema,* Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1988, p. 39 y ss.

voz. No es una representación del poder sino la figura mnemónica[5]. Ni siquiera porque, como recuerda una voz crítica:

> Desde André Gide y Victor Segalen hasta Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras, la tradición experimental francesa se sitúa una y otra vez, por dar solo un ejemplo, en los terrenos culturales de África y de Asia. La inclusión sucesiva de Delphine Seyrig en los repartos de las películas de Ottinger (en especial como la doctora Mabuse y como Lady Windermere) sirve lo mismo para evocar esta tradición que la tradición paralela de la experimentación narrativa de la Nouvelle Vague francesa. En la estela de sus famosos papeles de protagonista en *Muriel* (1961) y en *L'Année dernière à Marienbad* (1963), de Alain Resnais, en *India Song* (1975) de Marguerite Duras y en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, la voz y el rostro de Seyrig han llegado a representar, en algunos aspectos, la problemática interconectada del tiempo, la memoria y el exotismo[6].

Así pues, antes que icónica, su presencia es *iconográfica*.

Junto a Seyrig, tanto Magdalena Montezuma, que la acompaña en dos ocasiones —en *Freak Orlando* y en *Dorian Gray*—, como Irm Hermann —presente en *Dorian Gray*, en *Superbia-Der Stolz* (1986) y en *Johanna d'Arc of Mongolia* (1989)— son más bien iconos del cine alemán de la segunda mitad del siglo XX. La primera fue la actriz fetiche de Werner Schroeter y la encontramos asimismo en obras de Rosa von Praunheim. La segunda, hasta que se muda a Berlín, está por entero ligada a la escena muniquesa de Fassbinder. Pese a que Delphine Seyrig siente un profundo interés por esta escena y por la actividad

5
El teórico de los medios Laurence A Rickels propone la hipótesis de una «figura alegórica». A propósito de Delphine Seyrig en el papel de la doctora Mabuse en *Dorian Gray*, explica que «no es una representación o representante de la tiranía» sino «una evocación de la tiranía, una figura alegórica». Laurence A. Rickels, *Ulrike Ottinger, the Autobiography of Art Cinema,* Minneapolis y Londres, The University of Minnesota Press, 2008, p. 94.

6
Katie Trumpener, «Johanna d'Arc of Mongolia in the Mirror of Dorian Gray: Ethnographic Recordings and the Aesthetics of the Market in the Recent Films of Ulrike Ottinger», en *New German Critique*, Duke University Press, Durham, nº 60, otoño de 1993, nota 10, p. 89.

política disidente en Alemania, esa no es su tradición. Para empezar, transgrede todo lo que podría indicar una postura «alemana» de Ulrike Ottinger (y delimitar a esta última a tal rúbrica). No, Delphine Seyrig acarrea a la vez su cine pero también fragmentos de historia, esto es, jirones de cine, restos de cuadros —incluidos los de Ottinger—, fragmentos de una historia cultural que gusta expresarse en la confección minuciosa de un vestuario inusual, o en la elección de los paisajes y los decorados. «El arte ha engendrado muchos hermanos siameses»[7]: así podrían desdoblarse rápidamente algunas de las descripciones esbozadas al principio de este texto. Antes de ser un busto-Árbol de la Vida, Seyrig se vio enterrada hasta el cuello en una tinaja por Samuel Beckett (Marin Karmitz y Samuel Beckett, *Comédie*, 1966). La cabellera electrificada de Seyrig-Helena Mueller en *Freak Orlando* es la réplica de la de Elsa Lanchester en la película de terror *Bride of Frankenstein* [La novia de Frankenstein, 1935]. El personaje de la doctora Mabuse en *Dorian Gray* rechaza el traje del cantante Klaus Nomi, inspirado en el de Hugo Ball, que había inspirado también a David Bowie, en lo que no deja de ser una referencia al modernismo en blanco y negro de *L'Inhumaine* [La inhumana, 1924] de Marcel L'Herbier, primera película en la que se habla de la televisión. Emanación de Marlene Dietrich, pasajera primero del transiberiano y luego de un transmongoliano que son una referencia explícita a *Shanghai Express* (1932), la wildeana Lady Windermere de *Johanna d'Arc of Mongolia* se convierte en un abrir y cerrar de ojos —es decir, en un cambio de plano, ¡alehop!, del estudio a la estepa— en etnóloga a lo Margaret Mead o en exploradora

7
Ulrike Ottinger responde así a la siguiente pregunta: «Godard ha dicho que la técnica era hija del arte. ¿Está usted de acuerdo con esta definición que otorga un sexo a la técnica?». Entrevista con Ulrike Ottinger, *Documents de communication du Festival d'Automne à Paris*, 1990, s/p.

aficionada a la manera de Ella Maillart (amiga de Hermine de Saussure, madre de Seyrig). De nuevo en *Dorian Gray*, la doctora Mabuse y Golem, que es como se apellida una de sus asistentas —las otras dos se llaman, respectivamente, Passat (un programa semiautomático de palabras clave) y Susy (un sistema de búsqueda que se usa en informática)—, hacen asimismo referencia a la historia del cine alemán y a la de las tecnologías de los medios, entre otros[8]. Pero el desdoblamiento «simple» al que acabo de entregarme no da en absoluto cuenta de la infinidad de multiplicaciones que ofrece la proliferación de detalles, alimentados por una «erudición meticulosa»[9] de cada escena. En lugar del empleo de un simple espejo, las películas de Ottinger exigen más bien la bola de discoteca de múltiples reflejos. Cada personaje que encarna Delphine Seyrig en estas películas *interpreta* diferentes papeles, y cada uno de ellos da pie a diversas ramificaciones que se convierten a su vez en «interpretaciones puras»[10]. Estos principios combinados de acumulación, de contaminación y de cita parecen guiar literalmente los *cambios escénicos* de todas las películas. De esta manera, cualquier ejercicio de admiración con respecto a la actriz, que no solo está sublime sino que es además una actriz fabulosa, lleva una máscara más gesticulante, más mordaz, más difractante, que no es otra que la de la parodia y la cita. «Una actriz inmensa desdoblada en su travesti es quizá la faceta más contemporánea, y también más política, del arte de Delphine Seyrig», resume Jean-Marc Lalanne[11]. Dicho enunciado sitúa de lleno cada una de sus actuaciones en el pensamiento posmoderno de las décadas de 1980 y 1990. El mismo que, a partir de

8
Laurence A. Rickels, óp. cit. Este profesor dedica su libro a exponer esta multiplicación referencial que se practica en las películas de Ulrike Ottinger y a la contaminación recíproca que se da entre las referencias.

9
Ibíd., p. 81.

10
«Llegados a este punto, Juana de Arco experimenta una transición del tren a las llanuras de Mongolia. La cinematografía ostensiblemente artificial —o "afectada"— del tren da lugar a lo que parece ser una mirada etnográfica y un documental. Las llanuras pueden ser de una decadencia menos evidente pero [...] *son pura representación*» (la cursiva es mía). Cyrus Shahan, «Decadent Fetishism in Ulrike Ottinger's *Johanna d'Arc of Mongolia*», en *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, University of Toronto Press, vol. 45, nº 2, 2009, pp. 174-188. Disponible en https://muse.jhu.edu/article/266405 [Última consulta: 23-8-2018].

11
Jean-Marc Lalanne, *Texte de présentation de la rétrospective Delphine Seyrig au Festival de La Rochelle*, julio de 2007. Disponible en http://archives.festival-larochelle.org/taxonomy/term/330 [Última consulta: 22-8-2018].

1977, permitió a Douglas Crimp arrancar la materialidad misma de la imagen fotográfica a la «veracidad» o a la autenticidad del medio. *Pictures* [Imágenes], una exposición y un ensayo[12], ponían por entonces el acento en las imágenes como herramienta de apropiación, de cita, de puesta en escena y de estratificación de otras imágenes preexistentes, cuando no reproducidas ya en los medios de comunicación de masas. Craig Owens, historiador del arte amigo y compañero de Douglas Crimp, hablaba por su parte de un «impulso alegórico»[13]. Después de hacer una distinción entre diversas estrategias como «la apropiación, la especificidad situacional, el lado efímero, la acumulación, la discursividad o la hibridación»[14] para descartar los cánones tradicionales de la obra única, la autenticidad y el artista creador —siempre en masculino—, abría también las puertas a un feminismo estratégico que trataba de poner al descubierto los mecanismos de seducción y de sugestión inscritos en dichos principios. De esta manera, la función crítica del arte contemporáneo cobraba el aspecto de la acumulación, la repetición y la contaminación. O, como decía Félix González-Torres: «Si funciono como un virus, como un impostor, como un infiltrado, me replicaré siempre a mí mismo junto con estas instituciones»[15].

Es bajo el auspicio de estas *Pictures* que me apetece hablar de Delphine Seyrig y de la década de 1980. Evocar esta relación, que es también una década, es hablar asimismo de Delphine Seyrig en el cine de Ulrike Ottinger. Empieza con *Freak Orlando*, título que bebe de la novela de Virginia Woolf y se cruza con la película de Todd Browning (es decir, con la modernidad sáfica[16] integrada en un lugar de espectáculo

12
Douglas Crimp, *Pictures*, exposición en el Artists Space, Nueva York, 1977; y «Pictures», en *October*, nº 8, primavera de 1979, pp. 75-88.

13
Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism», en *October*, nº 12, primavera de 1980, pp. 67-86, y *October*, nº 13, verano de 1980, pp. 58-80.

14
Ibíd., nº 12, p. 75.

15
«Joseph Kosuth and Félix González-Torres: A Conversation», en *Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Londres, Camden Arts Center, 1994. Disponible en http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth [Última consulta: 23-8-2018].

16
Hago aquí mío el título del libro —que no trata de Virginia Woolf— de Jasmine Rault, *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity: Staying In*, Londres y Nueva York, Routledge, 2016.

(*entertainment*) en el que los *freaks* tienen derecho de ciudadanía, literalmente una «Freak City» escenificada en Berlín Oeste. La película nos muestra una transición permanente, como lo son todas las transiciones; en este caso, la de Orlando-Orlanda. *Flâneur/flâneuse* del tiempo, él/ella se pasea a través de los episodios de una epopeya en la que la repetición de las figuras y los paisajes construye una particularidad más cíclica que lineal. Tercera película de la trilogía berlinesa de Ottinger[17], le sigue *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* [Dorian Gray en el espejo de la prensa amarilla, 1984]. «La doctora Mabuse, a la cabeza de un imperio mediático, ha tramado un plan sin escrúpulos para incrementar su poder: "Nuestra organización va a crear un ser humano al que podremos dar forma y manipular según nuestras necesidades. Dorian Gray: joven, rico y guapo. Lo haremos, lo vamos a seducir y a destruir"»[18]. La «operación Espejo» se desdobla en una ópera colonial que narra la conquista de las islas Canarias, en las que Dorian Gray aparece como Don Luis de la Cerda, infante de España al que la doctora Mabuse, en el papel de Gran Inquisidor, obliga a explotar las riquezas de la isla imponiendo de este modo la dinámica del colonialismo. Tocada por un casco rematado por un aro, embutida en un traje vanguardista de arlequín y encaramada a una carroza atestada y forrada de papeles de periódico, Seyrig desfila en el cortometraje *Superbia-Der Stolz* [Superbia-El orgullo, 1986]. De una gran bolsa saca unos dólares impresos en blanco y negro que va tirando a un personaje de rostro verde, vestido con un uniforme militar azul eléctrico, que tiene a su lado. En el desfile del Orgullo («Pride»), a las mascaradas

17
Ticket of No Return (1979), *Freak Orlando* y *Dorian Gray* conforman una trilogía «en la que el carácter de *readymade* de Berlín en cuanto ciudad más antigua o primordial de nuestro pasado más reciente se manifiesta a través del trabajo de metamorfosis del artista, como un relato de episodios que atraviesan el tiempo y el espacio», Laurence A. Rickels, óp. cit., p. 88.

18
Ulrike Ottinger, extracto del guion, en *Festival d'Automne à Paris*, óp. cit.

carnavalescas, los trajes de la danza macabra y los disfraces cubistas —entre cantos de «Gruss Gott»— se suman las imágenes de archivo de desfiles militares de todos los países mientras el fondo pintado deja entrever en transparencia a las brigadas de antimanifestantes, hombres y mujeres, que se preparan para la lucha callejera. Y, por último, llega *Johanna d'Arc of Mongolia*. El título, conflagración de tres lenguas, cierra la trilogía de los largometrajes Seyrig-Ottinger en 1989. Aquí se aborda «el Este»[19], pero un Extremo Oriente al que viajan Lady Windermere y algunas mujeres que cantan y bailan —el tren no difiere mucho de un estudio de *music-hall*— para entrar en contacto con Mongolia, con su territorio y su matriarcado de mujeres que montan a caballo y cazan dirigidas por una criatura tan imperiosa como real, la princesa Ida. Después de dejar atrás «el salón de los espejos de la doctora Mabuse, el espectador se adentra aliviado en el mundo asombroso de Lady Windermere, pasando así de una visión de los medios como un todo potente y aprisionador a una visión de los medios como algo que informa y empodera»[20]. La fábula se hibrida con el documental, la película exótica con el apunte etnográfico. La fascinación —por el otro, por el extraño— se trabaja aquí en sentido inverso, a través de la fascinación del otro, del extraño, de tal modo que la conjunción de ambas crea un espacio «alternativo», situado ni aquí ni en otra parte, en el que vivir juntos. Es también la última película de Seyrig antes de su muerte en 1990. No puedo dejar de pensar que esta última década es un tiempo y un espacio en el que Seyrig trabaja —o *es trabajada*— a través de un pensamiento plástico en el que se impone una reflexión sobre el

19
Me refiero a la película y a la instalación de Chantal Akerman, *D'Est* (1993).

20
Katie Trumpener, óp. cit., p. 89.

reciclaje de los tropos y los clichés visuales que las culturas populares (y el cine) han practicado siempre, y al que invitan sus propias imágenes y su propia voz. Se trata, en cierta manera, de actuar con «Delphine Seyrig», de instaurar un Estadio del Espejo (modificado) en el que la cuestión de la identificación aparece difractada por el pensamiento *queer*, por entonces en ciernes.

Antes de adentrarnos en este terreno, no obstante, merece la pena recordar cuál era el contexto. A partir de la década de 1970 Seyrig trabajó predominantemente con directoras, sobre todo en el cine. Rodó con Duras[21], Akerman, Liliane de Kermadec, Patricia Moraz, Márta Mészáros y Ulrike Ottinger, esta última tanto al mando de la cámara como de la realización. Esta doble actividad en la fábrica cinematográfica constituye un rasgo «excepcional» para Delphine Seyrig, que en una de sus entrevistas explica: «No es muy frecuente. Nunca antes había trabajado con una directora que a la vez fuera operadora de cámara». Y sigue: «Trabajar con Ulrike es siempre muy difícil, nunca es cómodo, porque trabaja para conseguir algo muy complicado: y lo logra combinando naturaleza y artificio en una única perspectiva»[22]. Lo que de entrada subraya Seyrig es una disposición extraordinaria: la que entremezcla todos los papeles asumidos por una sola persona —Ulrike Ottinger, directora y operadora de cámara, se encarga además de los guiones y del montaje de sus películas— con el proyecto mismo de la película. Está más que justificado que semejante imbricación entre las operaciones técnicas de la película y su punto de vista narrativo llame la atención.

21
Con Marguerite Duras, *La Musica* (1965), *India Song (1975)*, *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* (1976), *Baxter, Vera Baxter* (1977); con Chantal Akerman, *Jeanne Dielman 23 quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975), y más tarde *Golden Eighties* (1986) y *Letters Home* (1986); Akerman y Ottinger participan en el mismo encargo *Sieben Frauen – Sieben Tödsunden* [Siete mujeres – Siete pecados capitales, 1987], que incluye a siete realizadoras.

22
Gerhard Midding, «Das kritische Alter, mein Lieber! Ein Gespräch mit der französischen Schauspielerin Delphine Seyrig», en *Taz*, Berlín, 13 de abril de 1989, p. 14. Citado por Laurence Rickels, óp. cit., p. 127. La entrevista continúa como sigue: «La película se me antoja el resultado de una fantasía, la del amor por un lugar en el que no ha estado nunca. Me parece que, cuando era niña, Ulrike estaba fascinada con Mongolia y que este lugar se convirtió en algo mágico para ella… Si vemos *Johanna d'Arc of Mongolia* con este humor infantil, es imposible decir que no puede seguirse la película. Es como decir que no entiendo *Blancanieves* o *La Cenicienta*. Es el cuento de hadas de Ulrike, un recuerdo de infancia, una reminiscencia de lo que nunca ha visto pero sin duda sí ha imaginado perfectamente. De ahí la mezcla de su fantasía y de la realidad, son omnipresentes en la película».

Para Delphine Seyrig, el trabajo con las directoras conoce una prolongación, puesto que la década de 1980 —más en concreto, el año 1982— es la época en la que funda con Carole Roussopoulos y Ioanna Wieder el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, que tiene por objetivo reunir, conservar y dar a conocer las producciones hechas por mujeres. Implicada en cuerpo y alma en el movimiento de mujeres desde la década de 1970, Seyrig entraría de este modo dentro de la categoría de «siamesa»: intérprete, directora, correalizadora, coleccionista y archivista. En las películas dirigidas por otras, en las que «hace» por tanto de actriz, se transforma en lo mismo que todas esas mujeres artistas que sirvieron de modelo, es decir, en múltiples *exposiciones* a los ojos de los artistas. Pongamos, por ejemplo, el caso de la más célebre: Victorine Meurent, modelo recurrente de Édouard Manet[23]. Para Victorine Meurent, Suzanne Valadon o muchas otras, convertirse en una figura pintada no supone más que pactar una retribución por el ejercicio de un trabajo, «posar», que, contrariamente a lo que su nombre indica, consiste en prestarse a cualquier cambio, mascarada o repetición. Es un negocio, a veces incluso más. Tanto en los ojos de Olympia, que mira fijamente al observador u observadora —*Olympia* (1863)—, como en los del único retrato que de Victorine Meurent pintó Manet —*Victorine Meurent* (ca. 1862)—, está el espectáculo de un rostro que se niega a dar el espectáculo, a dejar que cualquier emoción trasluzca bajo la materialidad de la superficie. «No hay acceso directo al Yo», escribe Kaja Silverman[24]. ¿Es su presentación como travesti —*Mlle V… en costume d'Espada* [La Srta. V. en traje de torero, 1862]— lo que lleva al

23
Carol M. Amstrong, *Manet Manette*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.

24
Es lo que escribe a propósito de *Bildins einer Trinkerin* [Retrato de una alcohólica, 1979], primera película de la trilogía berlinesa de Ottinger. Citado por Alice A. Kuzniar, *The Queer German Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 150.

crítico, probablemente incómodo también con la mirada directa del modelo, a lamentarse de que «bajo el traje brillante, la persona en sí misma desaparece un poco»[25]? En este intercambio de miradas puede que haya alguien que sepa más que él. Victorine, ella misma pintora, conoce el percal. Sabe que una superficie pintada es antes que nada el producto de una fabricación de la que puede trazar de nuevo la materialidad, desde el maquillaje que lleva en la piel hasta las últimas pinceladas de pigmento. Con Delphine Seyrig ocurre lo mismo: no se deja engañar así como así. Por lo demás, en lo que es un paralelismo sorprendente, también el rostro de Seyrig induce al enigma. La crítica estadounidense B. Ruby Rich advierte en la actriz una forma singular de romper constantemente «la conexión entre significante y significado. Sus actuaciones retan al observador a sumársele en la tarea de trascender el texto fílmico para mostrar la pureza del signo y la potencia del momento»[26].

En las décadas de 1970 y 1980, pues, esta colaboración activa entre actriz y cineasta se lleva a cabo principalmente con mujeres (una reciprocidad que solicita igualmente Ulrike Ottinger, para quien la construcción de cada personaje debe ser una labor conjunta). En adelante cabría quizá utilizar el pronombre trans «they» para referirse a estas figuras del cine cuya fabricación desestabiliza la relación transitiva entre «papel» y «personaje», «personaje» y «figura», «figura» y «actriz», etcétera. Después de consultar sus archivos y de entrevistar a sus allegados, nos enteramos de hasta qué punto Seyrig se sumergía en la creación de sus papeles, no solo de su personaje sino también del texto que debía interpretar: en su biografía, por

25
Théophile Thoré-Burger, *Salons de William Bürger, 1861-1868*, vol. 2, t. II, París, Jules Renouard, 1870. Citado por Carol M. Armstrong, óp. cit, p. 149.

26
B. Ruby Rich, «Variations on an Enigma: the Billy Rose Tribute to Delphine Seyrig», programa de la retrospectiva del MoMA, Nueva York, 18 de octubre – 20 de noviembre de 2002, s/p.

poner un ejemplo, leemos que reescribió para el teatro las traducciones francesas de Pinter o Pirandello[27]. Delphine Seyrig es una figura ejemplar para pensar una «política de actores y actrices» que sería similar a la «política de autores», aquel giro crítico que François Truffaut introdujo en 1955 en *Cahiers du Cinéma*[28].

27
Mireille Brangé, óp. cit.

28
François Truffaut, «Ali Baba et la "Politique des Auteurs"», *Cahiers du cinéma*, París, nº 44, febrero de 1955, pp. 45-47.

Para una cineasta —¡y probablemente en general para todas las mujeres que (se) plantean preguntas!— la interrogación compartida no es nunca «¿Qué es una mujer?». Es una pregunta que no tiene ningún sentido, que solo puede hacer un hombre seguro de su universalidad. Al contrario, cualquier reflexión feminista —empezando por la primera frase de *El segundo sexo* («No se nace mujer, se llega a serlo»)— tiende a una desesencialización[29]. En otros términos, ¿cómo se ha creado la palabra «mujer»? Es el producto histórico de una retórica patriarcal, occidental y blanca que, para construirse, ha optado por la dicotomía «hombre/mujer». Del mismo modo, se ha organizado un sistema de conocimiento en la oposición heterosexualidad/homosexualidad, y la matriz heterosexual que la ha producido se ve denunciada a finales de la década de 1980 por la reflexión *queer* que se empieza a fraguar (con Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick *et al.*). Toda esta reflexión se basa en figuras tanto literarias como fotográficas o cinematográficas que se toman prestadas de diferentes formas culturales en las que el cine de Ottinger ocupa un lugar estratégico. Si tomamos, por ejemplo, la deconstrucción que hace Laura Mulvey de un cine narrativo hollywoodiense en su momento «ideal», es decir, el más normativo, veremos que los personajes masculinos llevan la acción y que los femeninos la congelan.

29
Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tomo 1, París, Gallimard, 1949 [Trad. cast. de Alicia Martorell, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2002.]

Su aspecto se construye para provocar una atención a la mirada, y su exposición recuerda y conjura a la vez la angustia de la castración que su estatus de fetiche contribuiría a negar. Esta es la división heterosexual del trabajo en función de la binaridad activo/pasivo, que construye una estructura narrativa necesaria para un placer visual «universal», es decir, masculino. Sin dejar de participar en un proyecto narrativo[30], el cine de Ottinger se implica en el debate «Estética y teoría feminista: repensar el cine de mujeres»[31]. Sería leído «como *camp*, desde el punto de vista del narcisismo, desde el punto de vista del lesbianismo marginal»[32]. Pero me gusta mucho lo que dice Delphine Seyrig en esta entrevista alemana en la que asocia su trabajo con la realizadora-operadora de cámara al trabajo de esta, «la fantasía de y el amor por un lugar en el que nadie ha estado nunca antes […], una reminiscencia de algo que ella no vio jamás pero que sin duda imaginó a la perfección»[33]. Aquí resuena por completo la orden de Monique Wittig: «Dices que no hay palabras para llenar este tiempo, dices que no existe. Pero acuérdate. Trata de recordarlo. O, si no, inventa»[34]. Como si siguiera este estímulo, el sistema narrativo de Ulrike Ottinger deshace «la impresión de realidad» del cine hollywoodiense patriarcal. Ofrece un «Ticket of No Return» —por servirnos literalmente del título inglés de su película de 1979— a las leyes temporales y espaciales de un género definido, pisoteando y parcelando su linealidad en una serie de episodios más o menos manifiestos que no entrañan necesariamente un «progreso» cronológico con respecto al otro, e introduciendo una fluctuación espacial entre paisaje y decorado, y sus *desidentificaciones* recíprocas.

30
Sobre la relación con el texto de Mulvey, véase Kaja Silverman, «From the Ideal Ego to the Active Gift of Love», en *Threshold Of The Visible World*, Nueva York, Routledge, 1995.

31
Es el título del texto de Teresa de Lauretis, «Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema», en *New German Critique*, Durham, nº 34, invierno de 1985, pp. 154-175.

32
Amy Villarejo, «Archiving the Diaspora: A Lesbian Impression of/in Ulrike Ottinger's "Exile Shanghai"», en *New German Critique*, Durham, nº 87, otoño de 2002.

33
Gerhard Midding, óp. cit., p. 14.

34
Monique Wittig, *Les Guérrillères*, París: Minuit, 1969, p. 127 [Trad. cast. de Josep Elias y Juan Viñoly, *Las guerrilleras*, Barcelona, Seix Barral, 1971].

¿No es la marca de la *flânerie* —y, por tanto, de la *flâneuse*— ser actriz en el espacio público a la par que narradora e intérprete de este espacio? Así, en buena parte de los papeles en los que Delphine Seyrig atraviesa las películas de Ottinger, es la que se muestra y la que muestra, la que demuestra, designa, traduce y guía, la que transforma en imágenes, una protagonista en la intersección de la realización y de la imagen, como si hiciera posible la traducción de un texto a una tecnología visual, incluso de un fetichismo visual que la expone[35]. Una conjunción que, como explica Katharina Sykora, se hace patente en *Johanna d'Arc*:

> Delphine Seyrig, que, en el papel de Lady Windermere, de Virgilio y de un etnólogo, nos guía por la película *Johanna d'Arc of Mongolia*, de Ulrike Ottinger, es el testimonio estrella de esta técnica visual. En un vagón del tren transiberiano pronuncia el prólogo políglota de la aventura que sigue, acompañada de un plano panorámico de 360º a lo largo de la superficie opulenta del muro de la estructura artificial y móvil en la que viaja. Al final, la cámara completa el círculo y vuelve a ella. De repente, sin embargo, en un momento infinitesimal de estasis —que podríamos calificar del momento en el que la fotografía detiene la imagen cinemática— vemos aparecer una grieta en el telón de fondo en trampantojo. Llevada a la superficie, esta es la grieta en el medio cinematográfico que representa también el hueco entre las imágenes fotográficas[36].

En la década de 1980, la crítica del sistema de dominación «duplicado» a través de la nueva entrada en escena del placer visual y de la sexualidad —palpables en la estética que Ulrike Ottinger pone en acción— puede leerse asimismo en los debates al otro

35
Véase Pamela Robertson, *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Londres, IB Tauris, 1996, pp. 150-152.

36
Katharina Sykora, «Ulrike Ottinger – Sessions Stills and Sessions», Contemporary Fine Arts (ed.), Berlín, 2001. https://www.ulrikeottinger.com/index.php/photographs/articles/text-sykora.html [Última consulta: 23-8-2018].

lado del Atlántico. En Estados Unidos, el debate sobre las cuestiones de la representación de las imágenes, sobre lo que se puede ver y lo que resulta intolerable, causa furor y escándalo entre las feministas[37]. La cosa está que arde entre quienes están a favor de la pornografía y quienes están en contra, tanto en Estados Unidos como en Europa. La cuestión del placer visual no es ajena a los debates. ¿Cómo anticipar un mundo de imágenes alternativas todavía por producir, si no es recurriendo al fondo común de imágenes y planteando de nuevo la pregunta de su seducción? ¿Cómo explorar entonces, en tanto feminista, el potencial fantasmal de estas imágenes existentes que la sociedad patriarcal ha producido y puesto en circulación?[38]

Es esta exploración la que lleva a cabo Ulrike Ottinger en su trabajo de acumulación[39] y de collage, dos pulsiones presentes desde la producción de sus pinturas (1962-1968). Es interesante observar que el cortometraje *Superbia* empieza y termina con la obertura y el cierre del su tríptico *Dieu de Guerre* [Dios de guerra, 1967-1968, en la Lenbachhaus de Múnich] y combina la forma del cuadro de altar, con la escena central y los dos paneles, y un estilo de representación inspirado en las máquinas de pinball —el «Dios» se sume de este modo al «juego»— para pintar imágenes mediáticas acerca de la guerra de Vietnam y de las tensiones sociales en Francia. A partir de la pintura, que sirve de telón de boca a una película, y a la inversa, Ottinger «va revelando en varias sesiones fotográficas imágenes e ideas narrativas que surgirán posteriormente, modificadas, en sus películas. Todo esto queda reflejado en sus guiones. Fotografías de periódicos

37
Véase, sobre todo, Audre Lorde, «Uses of the Erotic: The Erotic as Power» (1978), reproducido en *Sister Outsider*, Trumansburg, Crossing Press, 1984, pp. 53-59; *Heresies*: «Sex Issue», nº 12, 1981. Véase también Carol Vance (ed.), *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984.

38
Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du 20è siècle*, Zúrich, JRP/Ringier, col. «Lectures Maison Rouge», 2017. Este debate constituye el núcleo del capítulo V.

39
Laurence A. Rickels habla más bien de una pulsión o de una pasión por «coleccionar», óp. cit., p. 72.

y postales kitsch, el texto narrativo de ficción y el proceso de grabación y formación que tiene lugar en la propia fotografía de la artista: todo se convierte en un único palimpsesto que cobra forma sobre la página pero también en la cabeza»[40]. Se aborda también la fantasía y su relación con un placer visual que va más allá, como apunta Teresa de Lauretis, «del marco conceptual […] que hace que sea muy difícil, si no imposible, articular las diferencias que se dan entre la Mujer y las mujeres, es decir, […] las diferencias en el seno de las mujeres»[41].

40
Katharina Sykora, óp. cit.

41
Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1987, p. 2

Desligada del tiempo y del espacio heterosexista, la entrada en un lugar liberado de los mitos misóginos viene acompañada del abandono de la división binaria de los géneros y las sexualidades. Tomemos el ejemplo de *Dorian Gray*, en donde nunca se nos dice, salvo en los créditos, que el personaje que da título a la obra, creado en masculino en la literatura de Oscar Wilde, lo interpreta en la película de Ottinger Veruschka von Lehndorff, la primera supermodelo de la década de 1960. ¿Se trata de una mujer que interpreta el papel de un chico *queer*? ¿De un personaje transgénero? ¿De una lesbiana marimacho? ¿De una lesbiana marimacho que ha escogido el nombre masculino de Dorian? Es imposible tomar una decisión y mantenerla. Hoy, por ejemplo, se optaría más por una hipótesis trans*, que ratifica, al decir de J. Jack Halberstam, «la caducidad del régimen binario masculino/femenino»[42]. Puede ser igualmente interesante, como hace Mary Russo con el personaje de Orlando encarnado por Magdalena Montezuma, subrayar que «se añade una trayectoria importante, por cuanto interpreta a una mujer que interpreta a un hombre

42
J. Jack Halberstam, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 29.

para otra mujer»[43]. Como escribió ya Virginia Woolf a propósito de Orlando: «Aunque se había convertido en mujer, siguió amando a una mujer». Según Amy Villarejo, *Johanna d'Arc* pone de manifiesto ese puente «entre dos terrenos: la sexualidad lesbiana y Asia en particular»[44].

De hecho, con el término de «lesbiana», Monique Wittig ha producido una figura capaz de repensar el placer visual más allá de la institución heterosexual. Porque si bien, según ella, «la lesbiana no es una mujer»[45], emancipada así de un género atrapado en una sociedad heterocentrista, «la lesbiana» no es simplemente un individuo con una preferencia sexual ni tampoco un simple sujeto con una prioridad política, sino una figura conceptual, el sujeto de una práctica cognitiva. Dentro del cine narrativo, abre de este modo un espacio relacional en el que «Ottinger sitúa al espectador en la posición complicada de receptor y portador de una mirada de deseo. El lesbianismo impregna las películas de Ottinger no como un elemento principal o predominantemente diegético, sino como un elemento preocupado ante todo por "erotizar los umbrales entre mujeres"»[46]. Delphine Seyrig está dotada de todo el potencial de esta erotización, «como se vio ya en la película *Les Lèvres rouges* [El rojo en los labios, 1971]. Icono *queer*, con su feminidad hiperbólica, permitía deconstruir de forma crítica la figura de la mujer en el cine»[47]. Hace posible la imaginación —«más allá del principio del placer» como ha sido definido en el contrato heterosexual— de una feminidad no binaria y de la relación de seducción que se inicia con ella.

«How do I look?», se pregunta Teresa de Lauretis[48]. La pregunta es ambigua, y es allí donde radica su

43
Mary Russo, «Freaks, Freak Orlando, Orlando», en *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, Nueva York y Londres, Routledge, 2012, p. 104.

44
Amy Villarejo, óp. cit.

45
Monique Wittig, «la lesbienne n'est pas une femme», en *Questions Féministes*, nº 8, 1980; traducido en *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, p. 32.

46
Brenda Longfellow, «Lesbian Phantasy and the Other Woman in Ottinger's *Johanna d'Arc of Mongolia*», en *Screen*, vol. 34, nº 2, 1 de julio de 1993, p. 134. Disponible en https://doi.org/10.1093/screen/34.2.124 [Última consulta: 23-8-2018].

47
Mireille Brangé, óp. cit.

48
Teresa de Lauretis, *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 85.

interés, puesto que sugiere que mirar es también ser visto o vista. O mejor: que producir una mirada es al mismo tiempo ser producto de modalidades históricas, de imposiciones institucionales y de posibilidades tecnológicas. Es convertirse a la vez en sujeto de la percepción y en objeto hecho visible en la percepción de los demás («How am I seen»). Es decir, el proceso visual se construye como parte integrante (o integrada) del guion conjunto de una fantasía de la que cada participante es sujeto y objeto: la que mira, sin dejar de ser visible, es por lo tanto mirada mientras mira. Delphine Seyrig expone este proceso y esta relación en su nombre.


FREAK ORLANDO
ein Film von
Ulrike Ottinger



Ulrike Ottinger. Póster de *Freak Orlando*, de Ulrike Ottinger, 1981

Ulrike Ottinger. Foto fija de *Freak Orlando* [Helena en los grandes almacenes], 1981

Doble página siguiente: **Ulrike Ottinger.** *Freak Orlando*, [El banquete de los artistas y científicos perseguidos], 1981











Ulrike Ottinger. Foto fija de *Freak Orlando* [Las gemelas siamesas Lena-Leni], 1981

Ulrike Ottinger. Foto fija de *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* [Dorian Gray en el espejo de la prensa amarilla. El baile de gala de la prensa], 1983

Ulrike Ottinger. Foto fija de *Johanna d'Arc of Mongolia* [Encuentro en la pradera], 1988



Noreen Flynn. Foto fija de *Superbia – The Pride*, 1986



Doble página siguiente:
Ulrike Ottinger. Foto fija de *Johanna d'Arc of Mongolia* [El coche salón de Lady Windermere], 1988





«Una historia extraordinaria»: el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir de París

Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi en conversación con Nicole Fernández Ferrer

Catherine Deudon. Dany, Nicole Fernández Ferrer, Annie Kensey, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Danielle Mitterrand, 1984 (detalle)



Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi:
¿Cómo nació el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir?

Nicole Fernández Ferrer: Los estatutos del Centro se registraron en enero de 1982 de la mano de dos asociaciones: Les Muses s'amusent (Las musas se divierten, integrada por Delphine Seyrig, Carole Roussopoulos y Ioana Wieder) y Les Griffonnes («Las grifas», formada por documentalistas y archivistas). En 1982 la izquierda estaba en el poder, por lo que era un buen momento para pedir ayuda al Estado para reunir todo lo que estas asociaciones habían filmado. Hacia finales de la década de 1960, las feministas habían descubierto el Portapack, una cámara de vídeo ligera que utilizaban para filmar las luchas de las mujeres y las huelgas. En 1974 había nacido la asociación Les Muses s'amusent, dedicada al vídeo militante. Por una iniciativa de Delphine Seyrig, actriz, militante de los derechos humanos y realizadora de vídeo, de Carole Roussopoulos, la primera que utilizó un Portapack, y de Ioana Wieder, traductora y muy amiga de Delphine Seyrig, el Centro abre sus puertas en junio de 1982 en el número 32 de la rue Maurice Ripoche de París, una pequeña calle que daba a la avenue du Maine. Algunas fotos de Martine Franck muestran a las tres fundadoras en este edificio de tres plantas. En todas las plantas había actividades: montaje en el sótano, atención al público y visionado en la planta baja, oficinas en el primer piso y otra sala de montaje en el segundo. Unos días antes de la apertura, Les Griffonnes abandonaron el proyecto, por lo que fueron Les Muses s'amusent las que inauguraron el Centro. Y así fue como me contrataron: para paliar la ausencia de archiveras documentalistas.

NPB y GZ: Era bastante pionero crear un centro que pensara en el futuro de esos archivos y de los soportes técnicos.

NFF: De hecho, lo pionero era pensar en la conservación de las cintas de vídeo y transferirlas a nuevos soportes para que no se borrara ni perdiera nada. Las fundadoras del Centro tenían la voluntad de archivar y seguir produciendo, ambas cosas estaban completamente ligadas.

NPB y GZ: El Centro lleva el nombre de Simone de Beauvoir. ¿Cómo contactasteis con ella y cómo reaccionó a vuestra petición de prestaros su nombre?

NFF: Fue Delphine Seyrig quien se lo pidió, y Simone de Beauvoir aceptó enseguida. Venía al Centro con frecuencia y siempre mostró su apoyo, incluso en la búsqueda de dinero. Hasta su muerte en 1986, Simone de Beauvoir siguió acudiendo a las proyecciones y a los debates.

NPB y GZ: ¿Cuál era tu vinculación con el movimiento feminista antes de conocer el Centro y a sus fundadoras?

NFF: Conocía a sus fundadoras con anterioridad a la creación del Centro. En esa época estaba metida en asociaciones feministas de Normandía, donde vivía, y con el GLH, un grupo militante de mujeres y hombres homosexuales. Iba a manifestaciones en París y a otros lugares, hasta que un día, en 1975, vi a Carole y a Delphine filmando en la frontera franco-española, durante la gran marcha de mujeres francesas que se unían a las mujeres españolas para protestar contra los asesinatos de militantes vascos. Poco tiempo después hice unas prácticas de vídeo con Carole en París

y me metí en un grupo feminista que organizaba proyecciones de películas feministas en Rouen, la ciudad donde vivía. Carole organizaba prácticas de vídeo para enseñar a otras mujeres a utilizar la cámara. Hace poco encontré unos segundos de unas primeras pruebas que hice en esas prácticas: una intervención sobre un texto de Henry Miller. En 1982 Carole me mandó una invitación para la inauguración del Centro. Así fue como retomamos el contacto. Inmediatamente después me contrataron.

NPB y GZ: ¿Cómo fue?

NFF: Es una historia un poco curiosa: durante la inauguración del Centro, Carole me presenta primero a Delphine, a quien ya había visto antes, luego a Ioana, y me pregunta: «¿Qué haces actualmente?». Y le contesto: «Acabo de terminar mis estudios. He estudiado los archivos audiovisuales, la documentación audiovisual y la informatización de bases de datos». Era la época en que las bases de datos informáticas estaban empezando a crearse. Y Carole me dice: «Quizá tenga una propuesta que hacerte». Yo creía que se trataba de un trabajillo. Entonces Carole se va a buscar a Delphine y me doy cuenta de que se trata de algo más serio: «Estamos buscando a alguien que se ocupe de los archivos y de la documentación». Días después me contrataron. Era mi primer trabajo estable, pero sobre todo era lo que soñaba. Es decir: cine, archivos y feminismo.

NPB y GZ: ¿Cuál fue tu primera impresión de Carole Roussopoulos y Delphine Seyrig? ¿Cómo era trabajar con ellas?

NFF: Las dos tenían una personalidad fuerte. A Delphine la había visto en el teatro y en el cine, me gustaba

mucho lo que hacía y me imponía mucho trabajar con ella. Era un poco como si saliera de la pantalla. Con Carole aprendí a montar vídeos. Carole se ocupaba de la producción, puesto que Delphine pasaba mucho tiempo fuera, en tareas de representación para recabar apoyo, encontrar dinero, convencer a la gente de que viniera, etcétera. Ioana era muy activa y administraba el proyecto..

NPB y GZ: ¿Habías participado en colectivos de vídeo durante los setenta?

NFF: Estaba metida en las luchas feministas. Había hecho las prácticas de vídeo con mi grupo en Rouen, del que también formaba parte Joëlle Bolloch, miembro del actual consejo del Centro. Después, entre 1984 y 1987, continué trabajando con Carole como operadora de sonido.

NPB y GZ: ¿Qué importancia política tenía filmar les manifestaciones y las huelgas de mujeres? ¿La necesidad de compartir, de dejar huella, fue meditada?

NFF: Sí, de dejar huella y transmitir las luchas. Los vídeos circulaban tanto en Francia como en el resto de Europa. Los pasaban las mujeres implicadas en las acciones mismas, que filmaban a las militantes no como insectos metidos en un tarro sino como compañeras de lucha. En Rouen proyectábamos vídeos de Carole y Delphine. Como militante lesbiana feminista conocía el FHAR[1]. Cuando vi el vídeo *Le FHAR* (1971) no lo había relacionado con Carole, pensé: «Es genial que los griegos hayan venido a Francia a filmar el movimiento homosexual. ¿Por qué los franceses no lo han hecho?». Lo cierto es que Carole y su marido, Paul, ya vivían en Francia. También conocía el trabajo de

1
El FHAR, Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, es un movimiento radical de gays y lesbianas fundado en París en 1971.

otros dos colectivos de vídeo, Vidéa y Vidéo 00. Era fácil estar informado, se habían publicado artículos en la prensa feminista. En 1978 asistí en el cine Action République en París a un pase de vídeos titulado «Une Bande de femmes présente des bandes de femmes» [Una banda de mujeres presenta cintas de mujeres].

NPB y GZ: ¿Cuál era el panorama del vídeo militante en el momento de la creación del Centro? ¿Qué había cambiado desde los años 1975 y 1976?

NFF: Desde un punto de vista técnico, el material era más potente, era el inicio del color. En cuanto a la distribución, el Centro retoma una parte de la difusión que anteriormente garantizaba la distribuidora Mon œil. Desde un punto de vista político, entrábamos en una fase de institucionalización del movimiento feminista. El Ministerio de Cultura, el CNC (Centre National du Cinéma), el Ministerio de los Derechos de las Mujeres, encabezado por entonces por Yvette Roudy, nos proporcionaron los medios para filmar y archivar. Eso modificó la relación de las militantes con el Estado. Las películas reflejan este cambio, ya que a menudo tratan de las nuevas leyes sobre los derechos de las mujeres. En general se vuelve menos subversivo. Sin embargo, las películas abordan también lo que no ha cambiado, como los actos de violencia sexual. En cuanto al apoyo del Gobierno a las iniciativas de las mujeres, en ese momento la situación en Francia era distinta de la de que había, por ejemplo, en Estados Unidos o en el Reino Unido, donde gobernaba la derecha.

NPB y GZ: Mitterrand fue elegido en 1981. La izquierda estaba en el poder. En el panorama político francés

hay también algunos temas nuevos que se hacen oír de una forma nueva. Pensemos en las grandes manifestaciones contra el racismo o en los movimientos LGTB como Act Up Paris. Asistimos a una reconfiguración de las luchas, que no solo se traduce en un repliegue sobre las conquistas sino también en una apertura impulsada por esos temas. ¿Cómo vivió el Centro las luchas de esta década? ¿Hubo, por ejemplo, una reorientación más inclusiva, especialmente en relación con los asuntos planteados por las mujeres racializadas, por mujeres con un trasfondo migratorio, por las lesbianas? ¿Cómo siguió el Centro, o no, lo que estaba ocurriendo en aquel momento?

NFF: El término «racializado» por entonces no se usaba. Se hablaba de mujeres procedentes de la inmigración, de las antiguas colonias, de los departamentos y territorios de ultramar, lo que además era muy confuso. Vidéo Out ha producido varios films con mujeres inmigrantes y un vídeo sobre la experiencia de SOS Racismo. Por lo que a las lesbianas se refiere, la producción más interesante en mi opinión es anterior a los años ochenta. *Le FHAR*, de Carole, es de 1971, antes de la creación del Centro. Y el vídeo *Manifestation contre la répression de l'homosexualité* [Manifestación contra la represión de la homosexualidad] realizado por Vidéa es de 1977. En cuanto al sida, en Francia empieza a hablarse de este tema en 1984; el Centro no ha producido ninguna película al respecto.

NPB y GZ: En 1984-1985 dejaste el Centro junto con Carole. ¿Por qué motivo?

NFF: Fue a finales de 1984, principios de 1985, dos años después del inicio de mi colaboración con el Centro. Tras nuestra marcha, Delphine Seyrig y Ioana

Wieder continuaron su actividad con un consejo de administración integrado fundamentalmente por profesoras de universidad. El conflicto se debió sobre todo a cuestiones de producción. Era bastante complicado dirigir un equipo formado por siete u ocho personas. Decidí marcharme con Carole porque me parecía importante seguir filmando y porque nos entendíamos bien. Delphine Seyrig había muerto desgraciadamente prematuramente en 1990. Se sucedieron varias directoras hasta el cierre del Centro en 1993. Tras su muerte, fue cada vez más difícil encontrar dinero para el Centro. Fue un periodo bastante caótico, pero solo puedo hablar de él desde fuera.

NPB y GZ: ¿Cuál era la vida pública del Centro en los años ochenta?

NFF: Desde 1983, Ioana Wieder impulsó proyecciones regulares, «les Bonnes soirées» [las buenas noches], y la sala de la planta baja de la casa situada en el nº 32 de la calle Maurice Ripoche estaba siempre llena. El público lo integraban fundamentalmente feministas, Simone de Beauvoir estaba a menudo entre los asistentes. También había debates después de las proyecciones. En aquel entonces no existía Internet pero un grupo de feministas, las Répondeuses [Respondonas], había puesto en marcha un contestador telefónico para todo lo relacionado con el feminismo en Francia y en el extranjero. Anunciábamos nuestras sesiones en este contestador y la gente venía. El público era de lo más variado, hay que reconocer que la mayoría de las mujeres procedía sobre todo de medios intelectuales y el Centro adolecía de una imagen elitista. En cuanto a la producion y difusión el Centro hacía trueques con las mujeres que nos dejaban sus películas: a cambio

podían utilizar el material de montaje o de grabación. Fue una muy buena idea. El Centro siempre estaba lleno de gente: las personas que venían a depositar películas, a buscar o a ver películas… Estaba muy animado.

NPB y GZ: ¿Qué ocurrió en el Centro después de la muerte de Delphine Seyrig en 1990? Estuvo cerrado durante unos años, de modo que su existencia no debió de ser sencilla. Has hablado de conflicto, y el conflicto forma realmente parte de la historia del feminismo.

NFF: Sí, el Centro cerró en 1993. A partir de 1985-1986, el equipo pasó gradualmente de siete a dos personas, y el Centro, que se había endeudado mucho, cerró sus puertas en 1993. El CNC, que lo subvencionaba, recuperó luego los fondos, lo que permitió salvar los vídeos. Se metió todo en cajas para ser depositado en los archivos del cine de Bois-d'Arcy. En 1997, cuando empecé a trabajar con Carole en la historia del movimiento feminista para su película *Debout! Une histoire du mouvement de libération des femmes* [¡En pie! Una historia del movimiento de liberación de las mujeres], pensamos que era una pena que las películas hubieran dejado de circular. Tardamos siete u ocho años en montar el proyecto de reapertura del Centro y recuperar las películas. Los nuevos estatutos se registraron en 2003, y el Centro volvió a abrir sus puertas en 2004 con el consentimiento de las dos fundadoras que todavía vivían, Carole Roussopoulos y Ioana Wieder.

NPB y GZ: Retrocedamos un poquito más: en los años ochenta Delphine deja de hacer vídeos.

NFF: Exacto. Rueda cine y actúa mucho en el teatro. Se dedica también a buscar dinero para el Centro e intenta

resolver los problemas de organización. Recuerdo —al menos cuando yo estaba— que nunca decía "no" cuando había que hacer algo, pese a sus compromisos profesionales.

NPB y GZ: En la exposición tratamos de comprender cómo puede releerse el feminismo francés, sobre todo en relación con las problemáticas que afectan hoy al feminismo transnacional. Pensamos en la película hecha en Nairobi[2]. ¿No había una especie de ceguera con respecto a lo que pasaba fuera de Francia, o con respecto a los problemas planteados por las mujeres procedentes de la inmigración o de las antiguas colonias?

2
Françoise Dasques, *La Conférence des femmes – Nairobi 85* [La Conferencia de mujeres – Nairobi 85, 1985].

NFF: Había un auténtico interés por los movimientos feministas internacionales. En las manifestaciones, entre las personas en lucha con nosotras, había mujeres de las Antillas, de Reunión, mujeres de las antiguas colonias, pero estaban invisibilizadas la mayoría de las veces. Desde los años setenta se crearon grupos específicos, como el Groupe des femmes latino-americaines [Grupo de mujeres latinoamericanas], el Cercle des femmes brésiliennes [Círculo de mujeres brasileñas], la Coordination des femmes noires [Coordinadora de mujeres negras] o La Kahina. Posteriormente, en los años ochenta, se crearon el MODEFEN (Movimiento de Mujeres Negras), las Femin'autres [Femin'otras], las Nana beurs [Tías moras], la AFAIF (Asociación de Mujeres Árabes Inmigrantes en Francia), etcétera. Carole filmó a algunos de estos grupos y el Centro distribuyó las películas. La película que dirigí en 1987 con dos amigas, Debbab Houria y Houria Houad (franco-argelina la una y franco-marroquí la otra), *Des femmes maghrébines*

créent des emplois [Mujeres magrebíes crean puestos de trabajo], era una forma de mostrar la labor y el sentido del empresariado de mujeres magrebíes para responder a la violencia del racismo, puesto que no había nada sobre el tema.

NPB y GZ: Es decir, que incluso en el interior del Centro las fundadoras tardaron en darse cuenta de su identidad de mujeres blancas de clase acomodada.

NFF: Es más complejo porque desde 1970, Carole, acompañada de Jean Genet, filmó a los combatientes palestinos y apoyó luego a los Black Panthers, sobre todo instruyéndolos en la técnica del vídeo. Delphine Seyrig se significa contra la guerra de Vietnam, y defiende a Inês Etienne Romeu, militante brasileña comprometida contra la dictadura, secuestrada, encarcelada y torturada. Por parte de las instituciones francesas o del gobierno de la época, los franceses, hombres y mujeres, que venían de las Antillas o de Reunión casi no estaban representados y las personas inmigrantes no lo estaban de todo.

NPB y GZ: ¿Cuál era la postura de Seyrig y Roussopoulos con respecto a la diversidad social en Francia? ¿Eran conscientes? ¿Era una cuestión que se planteaban? Es posible que no tuvieran la solución. Imagino que era muy complicado para las mujeres de su procedencia social.

NFF: No creo que fuera una cuestión de procedencia social, porque Carole rodaba con todo el mundo. Hay que tener en cuenta que el universalismo francés era dominante en la sociedad. El movimiento feminista era implícitamente «blanco». De hecho, existía una especie de ceguera.

NPB y GZ: Sin embargo, había varios colectivos de mujeres racializadas. Encontramos un documento que describe a todos esos grupos. Había cerca de veinte.

NFF: Sí, como ya he dicho antes existía, por ejemplo, la Coordination de femmes noires. Las conocíamos porque algunas amigas formaban parte de esos grupos. Al Centro acudían mujeres de todos esos grupos y así fue como Carole filmaba con ellas.

NPB y GZ: La historia del Centro muestra la importancia de la imagen en las luchas feministas. Los vídeos que podían proyectarse de inmediato a las mujeres que protagonizaban las luchas contribuyeron muchísimo a la historia del feminismo. ¿Estás de acuerdo con esta idea?

NFF: Sí, estas imágenes no solo las filmaban personas que estaban implicadas en las luchas sino que también servían para difundirlas y convertirlas en objeto de debate. No eran vídeos que se produjeran, montaran y proyectaran para ser de inmediato guardados en el armario. Antes bien, servían de base para la reflexión y el debate. Por otro lado, Carole tenía la costumbre de mostrar las imágenes en un montaje previo para saber si las personas filmadas estaban de acuerdo, por ejemplo, en conservar su discurso tal cual, etcétera. En el montaje se corta muy poco para dejar que el pensamiento se desarrolle, lo cual es muy importante y arroja cosas muy interesantes si lo comparamos con los escritos de la época. En los vídeos hay un material que está vivo: se aprecian también las dudas de las personas filmadas, la forma que tienen de considerarse y posicionarse. Es una fuente de un valor incomparable. Lo comprobamos todos los días,

al Centro acuden investigadoras, militantes o periodistas que vienen a abastecerse de imágenes de los años setenta y ochenta. Como entre 1993 y 2004 el Centro estuvo cerrado, tenemos una laguna dentro de esta historia feminista filmada, aunque sin duda puede encontrarse en otra parte.

NPB y GZ: ¿Cómo funciona hoy el Centro? ¿Cuáles son vuestras actividades? Hablabas de la investigación, pero lleváis igualmente a cabo otras actividades, proyecciones, y proyectos de formación en las cárceles, etcétera.

NFF: Cuando reabrimos el Centro en 2004, nuestro deseo era seguir adelante con la misión de las fundadoras y desarrollar proyectos nuevos, como la educación en la imagen, que afectan a un público más joven. Este propósito se amplió con el análisis de los estereotipos y los clichés de género en el mundo audiovisual a través de talleres y en la web Genrimages[3]. Hemos añadido otra actividad en la que yo andaba metida desde hacía varios años, proyecciones con debates en las cárceles, principalmente con mujeres reclusas. En el marco de estas actividades, proponemos imágenes de mujeres más matizadas, de mujeres fuertes, heroínas, sobre todo en el cine de autor. Organizamos también talleres de programación de películas y de análisis de imagen. Estas actividades, que organizamos desde hará ya quince años, han cobrado una importancia enorme para el Centro. Paralelamente hemos desarrollado un proyecto de investigación con el grupo Travelling féministe, integrado por profesoras de universidad, comisarias de exposiciones, historiadoras y críticas de arte, con la ayuda de la Fondation de France. Este grupo nació de la

3 http://www.genrimages.org

necesidad de pensar el archivo y ponerlo a disposición de artistas e investigadoras para fomentar su «reciclaje». Se han puesto en marcha seminarios de estudio e investigación. La exposición sobre Delphine Seyrig nació de este proyecto. El núcleo de nuestro trabajo lo constituyen los archivos, su difusión, la digitalización y la valoración y adquisición de nuevas películas internacionales. La creación de Travelling féministe ha favorecido una mejor articulación entre el vídeo activista y el arte o el pensamiento críticos. Hace poco, por ejemplo, compramos para su distribución la película *Riddles of the Sphinx* [Enigmas de la esfinge], de Laura Mulvey. También formamos parte del proyecto europeo Wom@rts sobre las mujeres y el arte.

NPB y GZ: Volviendo a los años ochenta, trabajaste con el Centro y luego con el Festival de Films de Femmes [Festival de películas de mujeres] de Créteil. ¿Cuáles eran los vínculos entre el festival Femmes cathodiques [Mujeres catódicas], el Festival de Créteil y el Centro?

NFF: El festival Femmes cathodiques se celebró a comienzos de los años noventa. Syn Guérin, la directora, montó el proyecto para dar visibilidad al videoarte, mientras que el Centro se creó en torno al vídeo militante. Estaba prevista una segunda edición pero empezaron a surgir problemas económicos. Gracias a Femmes cathodiques se dio a conocer en Francia el trabajo de las realizadoras de vídeo estadounidenses. También había mujeres de otros países, como Marina Grzinic, pero las americanas copaban casi todo el cartel. Probablemente se debiera a la importancia del vídeo en Estados Unidos. Por lo que respecta al Festival de Films de Femmes de Créteil, existían vínculos y algunas colaboraciones.

NPB y GZ: Invitaron a Delphine.

NFF: A ella la invitaron como actriz, no como fundadora del Centro. Quizá también porque el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir se posicionó siempre como un centro feminista militante. Lo cual no era el caso del Festival de Créteil. La palabra «feminismo» aparece muy tarde en la presentación del Festival de Créteil. Las organizadoras recalcaron siempre el hecho de que solo querían promover el trabajo de las realizadoras. La otra gran diferencia es que en el Centro conservamos también películas hechas por hombres, cosa que no se da en el Festival de Créteil. De modo que hay diferencias en lo que al posicionamiento político se refiere. En Créteil, las organizadoras no hacían hincapié en su compromiso feminista aunque venían del movimiento de mujeres. El Centre audiovisuel Simone de Beauvoir lo fundaron militantes comprometidas con el movimiento feminista y actualmente seguimos filmando: eventos y acciones universitarios, artísticos, culturales y activistas.





Delphine Seyrig, *Pour mémoire* [Para el recuerdo, 1987]





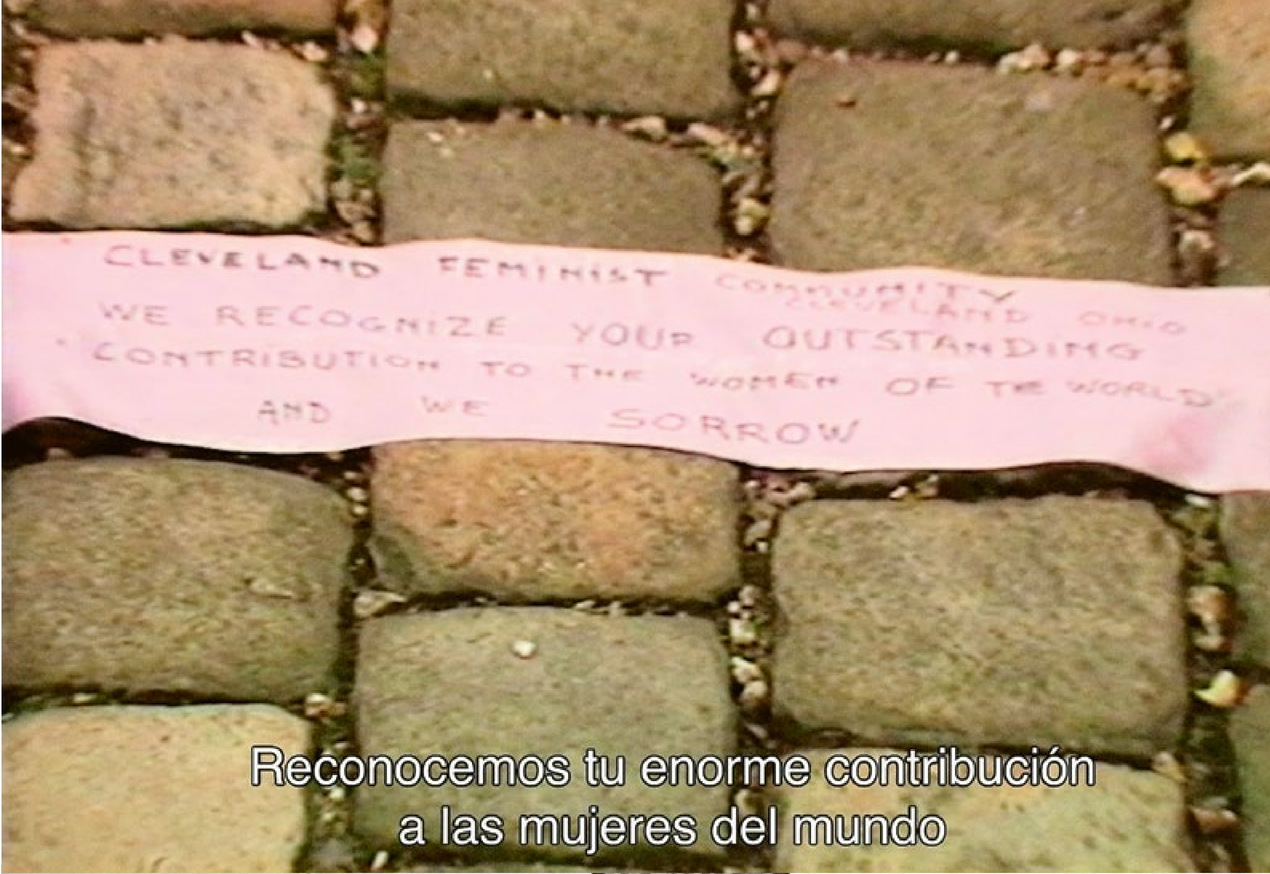
Página 212:
Catherine Deudon.
Dany, Nicole Fernández Ferrer, Annie Kensey, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Danielle Mitterrand, 1984

Página 213:
Catherine Deudon. Yvette Roudy, Simone de Beauvoir y Delphine Seyrig, 1984

Páginas 214-215:
Catherine Deudon. Ioana Wieder, Delphine Seyrig y Simone Iff, 1984




FEMINISTS
FEMINIST
"Feministas por un Liderazgo Feminista,
Nueva York".


CLEVELAND FEMINIST COMMUNITY
CLEVELAND OHIO
WE RECOGNIZE YOUR OUTSTANDING
CONTRIBUTION TO THE WOMEN OF TE WORLD
AND WE SORROW
Reconocemos tu enorme contribución
a las mujeres del mundo


MUSIQUES
DE L'ASIE
CENTRALE







Epílogo
Correspondencia

Escrita en un periodo que va de la década de 1950 a finales de la de 1970, la correspondencia de Delphine Seyrig con sus padres (Hermine de Saussure y Henry Seyrig), su marido el pintor estadounidense Jack Youngerman, y su hijo, Duncan Youngerman, nos proporciona información de un valor incalculable acerca de su trayectoria artística y política. La breve selección que presentamos aquí da fe de su participación en la vida artística y cultural de su tiempo, así como de la agitación política de la Francia de las décadas de 1960 y 1970. En las cartas a Jack Youngerman, escritas después de dejar Nueva York y volver a París a principios de los sesenta, Seyrig expresa su incipiente conciencia política a través de las luchas anticoloniales y, sobre todo, de las revueltas de 1968, que describe como un momento realmente transformador. En las dos cartas dirigidas a su hijo, que en la década de 1970 vivía en Estados Unidos, reflexiona sobre dos de sus proyectos artísticos clave: *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa, 1976], y la película inacabada sobre Calamity Jane. Es interesante señalar que en estas cartas Seyrig vincula su propia obra como cineasta y realizadora de vídeo a la importancia de sus colaboraciones con cineastas mujeres como Chantal Akerman y Marguerite Duras, con las que trabajó cuando decidió adoptar el vídeo para vehicular sus opiniones artísticas y políticas. Lo que esta breve muestra de cartas viene a demostrar es que, para Delphine Seyrig, vida, arte y política estaban profundamente imbricados entre sí.

Las cartas se han seleccionado en estrecha colaboración con Duncan Youngerman. Todas las cartas se publican por gentileza de los Archivos Seyrig.

Carole Roussopoulos. Delphine Seyrig (y Viva) durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1976 (detalle)

1

Carta a su madre

Nueva York, noviembre de 1959

[…]
La gente se rifa los cuadros de Jack hasta extremos insospechados. Es una locura. Le han ofrecido hacer cuando quiera una exposición en París, en la orilla izquierda, y el mismo «dealer» (americano) que quiere llevarlo está dispuesto a comprarle todo lo que quiera por adelantado para representarlo en París. En suma, un éxito increíble antes incluso de que la exposición haya empezado. Jack habla un día por teléfono con Dorothy Miller[1] (que lo adora) para decirle: «Te aviso, he terminado un cuadro esta mañana, ¿quieres verlo?», y ella viene esa misma tarde a apalabrar el cuadro para Nelson Rockefeller. Y al día siguiente la propietaria de Pennsylvania Railroad avisa a Betty [Parsons][2] que si Nelson no se queda el cuadro, se lo queda ella. Total, que hay tres compradores para cada cuadro.
[…]

1
Esta carta hace referencia a la carrera de Jack Youngerman en Nueva York durante la década de 1950. Dorothy C. Miller (1904-2003) fue conservadora del Museum of Modern Art de Nueva York, en el que trabajó de 1932 a 1969.

2
Betty Parsons (1900-1982) fue una artista, coleccionista y marchante estadounidense que representaba a Jack Youngerman en Nueva York.

2

Carta a Jack Youngerman

París, octubre de 1961

[…]
Oh, bueno, ¡aquí no es menos increíble! No te puedes ni imaginar. Gente pateada, desfigurada y torturada en pleno París y en Vincennes, donde han aparcado (también en el Palais des Sports de Porte de Versailles) a *6.000* argelinos después de una manifestación. Chicos empapados en sangre y yo qué sé qué más, chicos arrojados al Sena, se encontraron varios cadáveres[3]. La manifestación era pacífica. Mujeres y niños (argelinos) salieron a la calle a manifestarse pacíficamente contra el toque de queda, y ahora a algunos de ellos, hombres, los han mandado de vuelta a Argelia de cualquier manera, sin ropa, sin haber visto a sus familiares, como ganado. No sé, es monstrueux. ¡Parece ser que el campamento de Vincennes es tan terrible que los tipos que llevaban la comida se desmayaban y tenían ganas de vomitar solo con ver cómo se trataba a los argelinos! Es un verdadero campo de concentración. Lleva allí años, y nadie sabe exactamente qué pasa dentro. ¡Pero lo que sí sabemos es ya tan repugnante!
[…]

3
En esta carta, Seyrig alude al clima de represión y de violencia estatal en Francia durante la Guerra de Independencia de Argelia (1956-1962). Se refiere concretamente a los sucesos del 17 de octubre de 1961, cuando cientos de argelinos que se manifestaban pacíficamente en París en apoyo del Frente de Liberación Nacional fueron apaleados y arrojados a propósito al Sena por agentes de la policía.

3

Carta a Jack Youngerman

París, junio de 1968

Cariño, tengo que intentar dejar las emociones a un lado, pero es tan difícil. ¡Ay! No sé cómo explicarte la impresión que se tenía caminando a cualquier hora del día o de la noche por el Odéon o por la Sorbona y solo se veía esta enorme vida de nada desarrollarse como si no existieran ni la noche ni el día, como si el sistema de 24 horas no se hubiera inventado, ¡como si fuéramos libres! Y hoy se me atragantan literalmente las lágrimas en la garganta porque desde anteayer los malditos flics [polis] de mierda están de vuelta, y si caminas por las inmediaciones de los edificios, polis, polis y más polis, y si tienes que pasar por una calle para entrar en tu casa, por ejemplo, enfrente de la Sorbona, tienes que enseñar tu documentación y demostrar que vives allí.

Lo que ha pasado aquí es lo más bestia que ha pasado nunca. Me cuesta imaginar que algo así haya pasado antes. Quizá la caída de San Petersburgo fuera parecida, no lo sé. Pero ¡esto! ¡Esto es algo que nunca podré explicar!

La gente durmiendo en los bancos de las aulas de la Sorbona y miles de personas gritando, o simplemente paseando por allí o pintando en las paredes cosas preciosas de un realismo disparatado; a las cuatro de la madrugada o a las doce del mediodía jazz saliendo de las ventanas del segundo piso de la Sorbona y gente sentada en los alféizares y las luces encendidas toda la noche y esta sensación loca, increíble, de LIBERTAD. Es la primera vez que la tengo en mi vida. Ahora sé cómo es y hace que se me humedezcan los ojos al escribir esto. Ahora sé que nadie sabe de verdad qué es la libertad, ¡nadie salvo los que estuvieron allí! La libertad, oh, Dios mío, es inefable y, ay, no te das cuenta de que disfrutas de ella hasta que te la vuelven a quitar. Ahí es cuando duele. También sé que estas cosas pueden ser solamente meros «momentos», pero ¿por qué? Por supuesto que todo esto pasa de verdad y no hay quien lo pare. Me estoy matando a trabajar en proyectos de cambio en el teatro. Estoy completamente desbordada. Cuesta explicar el ambiente que se respira aquí.
[…]

¡Tendrías que haber estado con nosotros en el boulevard St. Michel en llamas, desmontando la calzada y pasando los pavés [adoquines] a los tipos que los lanzaban por encima de las hogueras a los malditos polis! Todos estornudando y llorando y ahogándonos con el gas lacrimógeno. Todos los chavales utilizaban las poubelle couvercles [tapas de los contenedores] como escudos para protegerse.
[…]

Tío, me siento tan subversiva que no sé qué voy a hacer, ¡pero no me voy a limitar a quedarme mirándolo y a leer la prensa! ¡Si lo vieras…!
[…]

4

Carta a Duncan Youngerman

Bruselas, 28 de enero de 1975

Queridísimo hijo:

Aquí me tienes, en Bruselas, donde mañana empiezo una película que dirige Chantal[4]. Estoy muy feliz de trabajar con ella. Creo que la película va a ser muy buena, ¡aunque también muy triste! Chantal tiene (como sabes) una visión muy lúcida de la vida, y no deja de ser curioso que la gente que tiene una visión pesimista de las cosas me haga sentir bien, y que los que hacen cosas menos pesimistas me resulten menos agradables. La verdad siempre es mejor, supongo que debe de ser eso. Aunque estoy entusiasmada con la película, la necesidad de actuar se va desvaneciendo en mi fuero interno, y el descubrimiento del vídeo ha hecho que me entren ganas de hacer otras cosas. He hecho planes para una cinta muy personal para mí. He redactado un proyecto para probar y buscar dinero, y lo he mandado a dos fundaciones por si les interesa. Te mandaré una copia para que la leas y, quizá con Jack, veas quién en Estados Unidos podría estar interesado en financiar, ni que fuera en parte, un proyecto como este. Si consiguieras que 3 o 4 o más organizaciones dieran algo de dinero sería genial. No pierdas el proyecto, dáselo a Jack. Me gustaría saber qué opinión os merece, y tened por favor en cuenta que lo que veis no es más que un resumen hecho para complacer a las instituciones; en realidad, creo, será apasionante. Ya he rodado con Sami[5] una producción (una adaptación) de *After the Fall* [Después de la caída] de Arthur Miller interpretada por travestis, lo cual saca a relucir en cierto modo lo mejor del texto de Miller. El chico (chica) que hace de M. Monroe es fantástico, ya lo verás. Se hace llamar Marie-France, y su interpretación de Marilyn es más que una mera imitación, es una auténtica revelación, muy emotiva[6]. Ahora que lo tengo grabado, es parte de lo que te enseñaré en la cinta sobre actrices. Porque me siento muy identificada con una travesti, en la medida en que no estoy más cerca de la imagen femenina que ellas. Me siento atraída por la imagen femenina y he aprendido a construirla, igual que lo están ellas y también lo han aprendido. ¿Por qué? Es una pregunta interesante, y política. Y entre Marie-France y yo existe una complicité [complicidad] muy curiosa. Cuando fui a filmar con Sami y con mi amiga Carole[7], Marie-France estaba desmadrada, como borracha, excitadísima de verme (a mí,

4
Esta carta hace referencia a *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, película de Chantal Akerman con Delphine Seyrig en el papel de protagonista.

5
El actor Sami Frey, compañero de Delphine Seyrig.

6
Marie-France es una actriz y cantante transgénero francesa que desempeñó un importante papel en la escena alternativa parisina de los años setenta y ochenta. Fue también activista de los grupos FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) y Les Gazolines.

7
Carole Roussopoulos.

no a Sami…). ¡Fue muy gracioso! Todo eran miraditas y risas y sonrojos, porque le impresionaba mucho mi presencia. No es nada sexual, por supuesto. Fue algo muy dulce y divertido. Ya lo verás en la cinta. ¡Vaya una elección convertirse en mujer! Es como complicarse las cosas, sobre todo cuando se hagan mayores, si llegan… Alguien como Marie-France nunca podrá volver a ser un hombre, es la mujer «femenina» más frágil y vulnerable que conozco, ¡y le encanta serlo!

Creo que los actores y las actrices más actuales son todos el resultado de este deseo intenso de cambiar de identidad, de no quedarnos encerrados en la única identidad en la que la sociedad nos tiene atrapados. Sea como fuere, podría seguir durante horas y horas…
[…]

Acabo de vivir un buen ejemplo de cómo la vida puede siempre hacerse esperar: hace una semana vi la película que hice con Marguerite Duras, *India Song*. Marguerite debe de tener ahora unos 65 años. Lo que ha hecho es, en mi opinión, una obra maestra, y sabes que no lo diría si tuviera la más mínima duda. Ha hecho una película que es como una escultura, una pieza de música de cámara, un cuadro, una ópera. Hasta hace diez años se había pasado toda la vida escribiendo libros y obras de teatro, y había adaptado algunos de sus libros a guiones que filmaron directores como Peter Brook, etc. Hace diez años rodé con ella la que era su primera película, *La Musica*. No le dejaron dirigirla sola y le impusieron un correalizador porque no confiaban que esta «escritora» sin ninguna técnica cinematográfica lo hiciera por su cuenta. Résultat: un film bâtard [Resultado: una peli bastarda], no del todo personal, no del todo *suya*. Desde entonces ha trabajado sin descanso para ganar un poco de dinero para hacer películas en su propia casa como estudio, se ha dejado tanto la piel y ha currado tanto que ahora ha hecho una película preciosa, rodada en diez días sin ningún presupuesto. Y lo cierto es que es tanto la expresión de su literatura como de su imaginación y experiencia. Y tengo la impresión de que puede seguir utilizando el sonido y la imagen una y otra vez. Como un niño. Es libre con el cine y el sonido y las palabras. Es probable que puedas ver *India Song* porque la seleccionaron de inmediato para el New York Film Festival, aunque aún falta mucho.

Lo que quería decir es que, a sus 65 años, Marguerite es como una criatura. En serio, si ha conseguido hacer esta película es porque ha actuado como tú y como François-Bernard cuando teníais ocho años y montabais obras de teatro en vuestra habitación. Es esta especie de évidence [obviedad]. Te quiere contar su historia y nada se interpone en su camino, es pura imaginación, y en cierto modo te la crees mientras te la va contando. No intenta recrear la India de un modo realista, te muestra el Bois de Boulogne y dice Dios, qué calor hace en la India durante el monzón, y tú dices sí, por Dios, ¡con estas moscas y esta lluvia y este calor, sí, uf, Calcuta!

Cuando la vi en el pase privado, la sala estaba abarrotada, y ni una sola persona fumó durante dos horas, todo el mundo escuchaba y miraba las fantasías de Marguerite como niños pequeños. Yo estaba en las últimas filas y me sentí muy grosera al encender un cigarrillo por los nervios de verme a mí misma, pero tenía que sacar literalmente un poco de presión y vapor, après tout [después de todo]. Pero te aseguro que nadie más se movió siquiera un poco mientras duró el pase. Y pensé, bueno, a la gente le encanta que la emocionen y es realmente fácil, todo lo que tienes que hacer es ser libre y como un niño y crear lo que quieras.
[…]

5

Carta a Duncan Youngerman

París, 3 de septiembre de 1979

He decidido seguir adelante muy en serio con Calamity Jane. Chantal ha tocado la tecla que yo necesitaba. Me siento inspirada, repleta de ideas, será una película preciosa. Me dijo que escribiera a un productor de la televisión alemana que financió su *News from Home* [Noticias de casa]. Solo puede poner 25.000$ por película, pero así es como ha producido las primeras películas de Fassbinder y de muchos otros. Te obliga a emitir la película una vez en su programa de TV y luego la peli es tuya. Te pertenece, puedes hacer lo que quieras con ella. Yo la haré en vídeo y la pasaré luego a 16mm… Chantal me dice que casará muy bien con el resultado que busco, que es un efecto de película muda. Sami tendrá que interpretar a Bill Hickock. Y Carole interpretará a su amante bailarina. Yo haré de Calamity, y lo mezclaremos con fotos de ella. Coralie[8] tiene que ser la hija (la filmaré como a Swanson en *Queen Kelly* [La reina Kelly]…). Quizá le pida a Frank Dunlop que haga de padre, de Jim el capitán.

8
La actriz Coralie Seyrig, hija de Francis Seyrig, hermano de Delphine.

Me robará mucho tiempo, pero estoy muy emocionada y de repente tengo confianza en mí misma, gracias al pragmatismo de Chantal. De repente no me explico qué me frenaba, si parece todo tan sencillo. De verdad. Creo que… mira, escúchame bien porque tú sufres del mismo mal: quería decir tanto sobre mi madre, sobre mí misma, sobre la contradicción entre feminidad e independencia, sobre la fascinación extraordinaria de las mujeres con el amor, sobre el deseo de revuelta y las aspiraciones de dignidad y respeto, de maternidad, lo quería decir todo. Y por eso no sabía ni por dónde empezar.

Cuando Chantal la leyó, me dijo que tenía que hacerla y que ella no veía ningún problema, porque nunca pensó que tuviera que contar todas las cosas que te he dicho arriba: pensaba que tenía que contar esa historia,

y punto. Eso eliminó de un plumazo todas las cosas complicadas que me habían ido frenando paulatinamente (la primera vez que leí la historia, solo quería hacer la cosa simple), no sé cómo me fui enredando, pero sin duda es lo que me pasa siempre hasta que dejo de creer en mí por completo. ¿Sabes a qué me refiero, hijo mío? He tardado un año en ver la luz. Encontré la ayuda que necesitaba en la sencillez y la pasión de Chantal, y ahora sé lo que tengo que hacer. En cuestión de 24 horas he encontrado incluso el método con el que voy a trabajar. Voy a escoger todas las escenas de la historia que quiero literalmente recrear, y poco después sé que las quiero recrear todas. Pero cuando intento pensar en todo el conjunto representado, me entra miedo y creo que no lo puedo hacer. De modo que empezaré seleccionando solamente las escenas que creo que sí puedo hacer, visualizar, dirigir. Veremos en qué queda pero estoy bastante segura de que poco a poco lo iré visualizando todo. Ya lo ves, es cuestión de hacer primero lo fácil. De tomarse la libertad de escoger primero lo fácil y hacerlo. ¡¡¡A ver si también a ti te sirve de lección!!! Nada de culparse y de pensar que no está bien, que esto no es manera de hacerlo. Yo lo hago a mi manera. Tú lo haces a la tuya. Tenía una montaña enfrente, y ahora se ha convertido en un río que fluye. Estoy Emocionadísima. Mañana empezaré a trabajar en esta selección de escenas con Danièle Borde, que será una buena colaboradora y consejera. Le pediré a Carole que se busque unas clases de iluminación y que mire el cine mudo, las películas y filmes de Griffith y Stroheim. Probaremos cosas juntas. Pero tiene que aprender a crear la iluminación que hará falta, que será de una belleza extraordinaria. Yo no puedo. Tiene que encargarse ella. Yo trabajaré en el guion.
[…]



Testimonios

Etel Adnan

Postal enviada por Etel Adnan
a Delphine Seyrig, ca. 1984

Querida Delphine, esta es una de mis fotos favoritas. Siento en ella la identidad de la Tierra y, al mismo tiempo, sorprendentemente, la pertenencia del antiguo Egipto a las verdades de la Tierra. Quizá tenga cosas más urgentes que decirte, pero el mundo es hermoso. ¡Yo no tengo ni arte ni parte! He recibido las 20 primeras páginas de *Calamity*. Ya sabes, conozco tan bien el texto que no soy la mejor juez. Me parece que aguanta muy bien. Este guion hecho a la forma tan americana del cuento. It's a story. Toda la película es una especie de relato. Es decir que me parece que el drama no es el origen del texto, sino que sería el resultado del texto siempre y cuando se interpretara con pasión. De hecho, la propia forma (igual que el tema) es muy americana, diría incluso que muy western, se pasa de un suceso a otro. Y todo va muy rápido. Y una tiene la impresión (pienso en el texto entero) de que son los sucesos los que provocan las emociones. No al revés. Aunque por qué no. Es el propio tono de las cartas de Calamity. En definitiva, ella habla muy poco de lo que siente. Lo intuimos. Por otra parte, es por ello por lo que se ha convertido en un personaje legendario al que nadie quiere en verdad comprender. Hace dos días encontré la biografía que escribió Roberta Beed Sollid. Es tremenda. ¡Una se pregunta por qué esta supuesta «historian» ha invertido tantos esfuerzos en un personaje que tiende a menospreciar! Tiene que contener algún que otro dato interesante, pero nada que ilumine a Calamity con algo de provecho.

Rosi Braidotti

«In Memoriam: Delphine Seyrig (1932-1990)»,
en *Skrien*, nº 175, 1990, p. 64

Delphine Seyrig. Cómo olvidar esos ojos verdes. La blanca piel. Un blanco perlado, calmado a la vez que radiante. Hecho para la pasión. El blanco de Marguerite Duras, intensificado por el vivo contraste inherente a la fotografía en blanco y negro. Desde luego, no es el de la ausencia insustancial sino más bien el de los espacios vacíos colmados de esperanza. En realidad, ni siquiera se le puede llamar blanco. Solo hay que contemplar los fotogramas de la película INDIA SONG, y las innumerables instantáneas de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Lo que ahí se aprecia es el color de la carne, de la carne que cobra vida. El color del silencio, el silencio clamoroso de la esperanza. El color del infinito, suponiendo que el infinito no sea incoloro.

Delphine se hacía notar. Poseía el don natural y potente de rediseñar el mundo a su alrededor. Como si este se amoldase a su figura esbelta y felina. Su ser y estar dirigía nuestra percepción del tiempo y del espacio. En definitiva, su mera presencia estaba por encima de todo. Le bastaba con ser y estar. ¡Con qué arte se ponía en pie o se apoyaba en una mesa! En la estela del cineasta italiano Michelangelo Antonioni, Delphine expresaba el vacío con una intensidad inenarrable. El vacío no como ausencia, sino como presencia abundante. Todo su ser parecía balancearse sobre el filo de lo que puede llegar a ocurrir o no. Los espacios vacíos en el largometraje JEANNE DIELMAN. El ritmo de las repeticiones cuidadosamente orquestadas en Duras. La reiterada mención de las palabras *elle vient* [ahí viene] para recalcar su aparición. O la probabilidad de que vaya a aparecer.

Y la voz de Delphine… Quedó registrada en tantas y tantas películas y entrevistas. Resonó no solo en obras teatrales y radionovelas sino también en mítines políticos y manifestaciones. La feminista militante: conversando con Simone de Beauvoir, dialogando con Kate Millett o profiriendo eslóganes en una marcha a favor del aborto. Esa voz inconfundible. ¡Cuántas pasiones unía y reunía! Seductora, fascinante y reconfortante, todo en uno. La voz de la mujer feminista conservaba esa misma cualidad extraordinaria. Como dirían los franceses: *elle nous méduse* [nos hechiza]. Resistimos gracias a su voz que, de pronto, nos invitó a la introspección. Esa voz de hechicera, en la que la ternura y la vehemencia hablaban al unísono, sin prestarse jamás a la malsonancia o el eufemismo barato. Una voz tan intensa que escalaba hasta lo más alto, flirteando con los límites del silencio a cuyo alrededor la cadena de significados prosigue su danza hasta la muerte.

Ulrike Ottinger

Texto manuscrito, no publicado, ca. 1990

Nos conocimos en el festival de Bruselas allá por 1976. Por aquel entonces yo solo había hecho *Laocoonte e hijos* y *Los marineros azules*, y un documental que se llama *Fiebre de Berlín*.

Ella, que había visto las películas, se me acercó y me dijo: «Lo que haces es muy interesante, y también muy raro, pero me interesa y me gustaría trabajar contigo…»; me quedé de piedra, y también muy contenta, por supuesto.

Más tarde fui a París y me invitó. Luego, cuando hube escrito mi primer largometraje (*Freak Orlando*), la llamé enseguida. Fue entonces cuando trabajamos juntas por primera vez. Y posteriormente hicimos *Dorian Grey*, *Johanna d'Arc* y también el cortometraje … [?], y nos veíamos a menudo, cuando yo venía a París o en los festivales.

Vi un montón de películas en las que Delphine había actuado antes. Me gustaba mucho su manera de actuar, era una gran intérprete del cine nuevo, moderno. Es como en la música, se necesitan intérpretes modernos. Pese a tener una formación clásica, era una intérprete moderna y trabajar con ella era muy interesante. Tenía una gran inteligencia, comprendía los papeles muy muy bien, y también me exigía mucho; me pedía siempre que me explicara con exactitud, y discutíamos mucho. Durante los rodajes, tratábamos siempre de cenar juntas para hablar del papel porque era el único momento en el que yo podía hablar tranquilamente, sobre todo de los diálogos, porque a veces me veía obligada a cambiarlos un poco, ya que ella tenía frases en alemán, francés, inglés, y a mí me encanta que en mis películas haya varios idiomas.

Para mí, era alguien capaz de hablar en distintos idiomas, cosa que me encanta, de tener distintos acentos y distintas lenguas, es como la música, y aún hoy sigo sin entender por qué en las películas no se utilizan varios idiomas, es algo que no entenderé jamás.

Y me encantaba trabajar con Delphine porque ella misma tenía una historia que me gustaba mucho.

La primera vez que fui a su casa en la place des Vosges, vi una foto de su madre en un barco, y ella me habló de su madre y de su amiga (Ella Maillart) con la que viajaba.

Si íbamos de viaje —y fuimos muchas veces juntas—, a Delphine le daba por pasear sin rumbo fijo, como también hago yo, y le encantaba mirar y fingir que no veía para observar mejor las cosas, y nos lo pasábamos en grande, y le gustaba contar, y me pasé tardes, noches enteras escuchándola, porque le encantaba contar historias y con ella era siempre muy divertido.

Me sentía muy comprendida por ella, y no tengo palabras para expresar hasta qué punto su desaparición supone para mí un golpe terrible.

Le encantaba vivir.

Duncan Youngerman. Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos, 1975





Listado de imágenes

Cathy Bernheim
Delphine Seyrig empuñando una cámara durante el rodaje de *Où est-ce qu'on se «mai»?* [¿Cuál es nuestro sitio el Primero de Mayo?], grabado en la manifestación del Primero de Mayo de 1976 en París
Cathy Bernheim
pp. 103 (detalle), 132-133

Raymond Cauchetier
Foto fija de *Baisers volés* [Besos robados], de François Truffaut, 1968
La Cinémathèque Française
p. 95

Françoise Dasques
La Conférence des femmes – Nairobi 85 [La Conferencia de Mujeres – Nairobi 85], 1985
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 156-159

Catherine Deudon
Manifestación contra el Año de la Mujer y contra Françoise Giroud, secretaria de Estado de la Condición Femenina (1974-1976), 1975
Agence Roger-Viollet
p. 10 (abajo)

Catherine Deudon
Dany, Nicole Fernández Ferrer, Annie Kensey, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Danielle Mitterrand, 1984
Agence Roger-Viollet
pp. 193 (detalle), 212 (arriba)

Catherine Deudon
Ioana Wieder, Delphine Seyrig y Simone Iff, 1984
Agence Roger-Viollet
pp. 214-215

Catherine Deudon
Yvette Roudy, Simone de Beauvoir y Delphine Seyrig, 1984
Agence Roger-Viollet
p. 213 (abajo)

Anne Faisandier, Ioana Wieder, Claire Atherton y Nadja Ringart
Les racistes ne sont pas nos potes, les violeurs non plus [Los racistas no son nuestros amigos, los violadores tampoco], 1986
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 153-155

Noreen Flynn
Foto fija de *Superbia – The Pride*, 1986
Ulrike Ottinger
pp. 188, 189

Pierre Guilbaud
Foto fija de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad], de Alain Resnais, 1960-1961
La Cinémathèque Française
pp. 92-93

Liliane de Kermadec
Foto fija de *Muriel ou le temps d'un retour* [Muriel], de Alain Resnais, 1963
Colección Liliane de Kermadec, París
p. 94

Erica Lennard
Foto fija de *India Song*, de Marguerite Duras, 1974-1975
La Cinémathèque Française
pp. 96 (abajo), 98, 99

Babette Mangolte
Calamity Jane and Delphine Seyrig. A Story [Calamity Jane y Delphine Seyrig. Una historia], 1983/2019
Película
pp. 71, 72

Ulrike Ottinger
Foto fija de *Freak Orlando*, 1981
«Helena en los grandes almacenes», Delphine Seyrig (pp. 163, 182)
«El banquete de los artistas y científicos perseguidos», Delphine Seyrig, Wieland Speck, Alf Bold, Wilhelm D. Siebert, Ulla Stöckl, Peter Gente et al. (pp. 182-183)
«Las gemelas siamesas Lena-Leni», Delphine Seyrig, Jackie Raynal (p. 186)
©Ulrike Ottinger

Póster de *Freak Orlando*, 1981
Ulrike Ottinger
p. 181

Ulrike Ottinger
Foto fija de *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, «Dorian Gray en el espejo de la prensa amarilla. El baile de gala de la prensa», 1983.
Delphine Seyrig, Veruschka von Lehndorff et al.
©Ulrike Ottinger
p. 187 (arriba)

Ulrike Ottinger
Johanna d'Arc of Mongolia, 1988
«Encuentro en la pradera», p. 187 (abajo)
«El coche salón de Lady Windermere», pp. 190-191
©Ulrike Ottinger

Georges Pierre
Foto fija de *L'Année dernière à Marienbad* [El año pasado en Marienbad], de Alain Resnais, 1960-1961
La Cinémathèque Française
pp. 75 (detalle), 89, 91

Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig y Ioana Wieder
Maso et Miso vont en bateau [Maso y Miso van en barco], 1976
Vídeo
Producción: Les Insoumuses
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 10 (arriba), 124-131

Rosine Nusimovici
Foto fija de *Aloïse*, de Liliane de Kermadec, 1974-1975
La Cinémathèque Française
p. 96 (arriba)

Carole Rousssopoulos
Le FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) [El FHAR (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria], 1971
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 40-43

Carole Roussopoulos
Y' a qu'à pas baiser [Pues que no follen], 1971
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 50-55

Carole Roussopoulos
Delphine Seyrig (y Viva) durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975
Archivos Seyrig/Alexandra y Géronimo Roussopoulos
p. 13 (detalle)

Carole Roussopoulos
Delphine Seyrig (y Viva) durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975
p. 31

Carole Roussopoulos
Les prostituées de Lyon parlent [Las prostitutas de Lyon hablan], 1975
Vídeo
Producción: Vidéo Out
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 46-47

Carole Roussopoulos
Viva y Delphine Seyrig durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975
Archivos Seyrig/Alexandra y Géronimo Roussopoulos
pp. 32-33

Carole Roussopoulos
Rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa] en Topanga Canyon, California, 1976
Archivos Seyrig/Alexandra y Géronimo Roussopoulos
p. 30 (arriba), 216 (detalle)

Carole Roussopoulos y Delphine Seyrig
SCUM Manifesto [Manifiesto SCUM], 1976
Vídeo
Producción: Les Insoumuses
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
p. 121

Carole Roussopoulos y la Association des femmes arabes immigrées en France (AFAIF)
Des femmes immigrées de Gennevilliers [Las mujeres inmigrantes de Gennevilliers], 1984
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 160-161

Carlos Santos
Agnès Varda y Delphine Seyrig en una manifestación feminista en París, 1971
Agence Gamma, Rapho & Keystone
GAMMA RAPHO
pp. 122-123, 135 (detalle)

Delphine Seyrig
Inês, 1974
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 60-65

Delphine Seyrig
Sois belle et tais-toi! [Calladita estás más guapa], 1976
Vídeo
Montaje: Carole Roussopoulos y Ioana Wieder
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 24-29

Delphine Seyrig
Dibujos preparatorios para *Calamity Jane*, ca. 1982
Archivos Seyrig
p. 70, 73

Delphine Seyrig y Duncan Youngerman
Storyboards con dibujos (Duncan Youngerman) para *Calamity Jane*, 1982
Archivos Seyrig
p. 69

Delphine Seyrig
Pour mémoire [Para el recuerdo], 1987
Video
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 208-213

Studio Lipnitzki
Encontrarse, de Luigi Pirandello, en el Théâtre Antoine de París, 1966-1967
Agence Roger-Viollet
p. 100

Vidéa (Catherine Lahourcade, Anne-Marie Faure-Fraisse, Syn Guérin)
Kate Millett parle de la prostitution avec des féministes [Kate Millett habla de la prostitución con feministas], 1975
Vídeo
Archivo Centre audiovisuel Simone de Beauvoir
pp. 48-49

Alain Voloch
Delphine Seyrig filmando la Asamblea general de las prostitutas francesas en la Bourse du travail [Casa del trabajador] de Lyon, 1975
GAMMA RAPHO
pp. 38-39

Duncan Youngerman
Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos, 1975
Archivos Seyrig
p. 30 (abajo), 228-229

FOTÓGRAFO DESCONOCIDO

Foto fija de *Mister Freedom*, de William Klein, 1968
La Cinémathèque Française
p. 97

Carole Roussopoulos grabando a Barbara durante el rodaje de *Les prostituées de Lyon parlent* [Las prostitutas de Lyon hablan], 1975
Alexandra y Géronimo Roussopoulos
pp. 44-45

Maria Schneider, Delphine Seyrig y Carole Roussopoulos durante el rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975
Archivos Seyrig
pp. 22-23

Rodaje de *Sois belle et tais-toi!* [Calladita estás más guapa], 1975
Archivos Seyrig
p. 1

Foto fija de *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, 1975
La Cinémathèque Française
p. 101

Postal enviada por Etel Adnan a Delphine Seyrig, ca. 1984
Archivos Seyrig
p. 224

CUBIERTA

Micha Dell-Prane
Delphine Seyrig y Ioana Wieder empuñando una cámara durante una manifestación, 1976
Cortesía del Centre audiovisuel Simone de Beauvoir

CAMISA

Ioana Wieder y Delphine Seyrig
Póster, 1976
Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, París

INTERIOR DE CAMISA

Catherine Deudon
Manifestación por el derecho al aborto y a la libertad de las mujeres. De dcha. a izda.: Huguette Bouchardeau, Luce Irigaray, Oristelle Bonis, 1979
Agence Roger-Viollet

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirectora Gerente
Cristina Juarranz de la Fuente

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios
Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales
Chema González

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia
Ángel Esteve

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica
Luis Ramón Enseñat Calderón

Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

Este libro se publica con motivo de la exposición *Musas insumisas. Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80*, organizada por el Museo Nacional Reina Sofía en colaboración con el LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut) y el Centre audiovisuel Simone de Beauvoir desde el 25 de septiembre de 2019 hasta el 23 de marzo de 2020.

EXPOSICIÓN

Comisarias
Nataša Petrešin-Bachelez
y Giovanna Zapperi

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Íñigo Gómez
Fernando López

Responsable de Gestión
de Exposiciones
Natalia Guaza

Registro
Iliana Naranjo

Restauración
Juan Antonio Sáez, restaurador responsable
Pilar Hernández
Regina Rivas

Diseño de montaje
Tatiana Tarragó

Apoyo a la documentación
Thomas Laval

CATÁLOGO

Catálogo editado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
y corrección de textos
Mercedes Pineda

Traducciones
Del francés e inglés al español:
Juan de Sola, pp. 12-225, 227
Del neerlandés al español:
Goedele De Sterck, pp. 226

Diseño gráfico
tipos móviles

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Ramos

ISBN: 978-84-8026-599-7
NIPO: 828-18-005-0
D.L.: M-24584-2019

Catálogo de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://sede.educacion.gob.es/publiventa/

Este libro se ha impreso en:
Interior: Lenza Top Recycling 115 gr
IQ salmon 80 gr
Cubierta: Lenza Top Recycling 250 gr
240 páginas. 168 x 230 mm

Créditos fotográficos

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento, en primer lugar y muy especialmente, a las comisarias Nataša Petrešin-Bachelez y Giovanna Zapperi por la investigación que ha dado lugar a esta exposición y catálogo, así como a los Archivos Seyrig.

Deseamos expresar también nuestra más sincera gratitud a las siguientes personas e instituciones sin cuya generosa colaboración este proyecto no hubiera sido posible:

Alexandra Roussopoulos | AMSAB Institute of Social History | Association Carole Roussopoulos | Biblioteca de Ciencias Políticas y Sociología UCM | Bibliothèque nationale de France | Bibliothèque historique de la Ville de Paris | Callisto McNulty | Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, Paris | Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles | Fondation Chantal Akerman | Cinémathèque française | Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen | Fondation de France | Forum des images, Paris | France Soir | Institute Mémoires de l'Édition Contemporaine | LaM – Lille Métropole Musée d'Art Moderne, d'art contemporain et d'art brut | Marian Goodman Gallery | Abraham Ségal | Anna Dzhangyrian | Babette Mangolte | Barbara Schröter | Bouchra Khalili | Brigitte Pougeoise | Catherine Deudon | Catherine Facerias | Cathy Bernheim | Catia Riccaboni | Christine Tohmé | Christine Van Assche | Claire Atherton | Claire Delpesch | Clifford Allen | Daniel Candé | Delphine Zimmermann | Duncan Youngerman | Éric de Chassey | Erica Lennard | Eszter Salamon | Etel Adnan | Frédérique Bergholtz | Gerty Dambury | Grace An | Hélène Mourrier | Ioana Wieder | Joana Hadjithomas | Juan Ignacio Luque Soto | Kathleen Cleaver | Khalil Joreige | Laurence Pierre de Geyer | Laurent Giraudou | Liliane de Kermadec | Mara Montanaro | Marie France | Martin Bethenod | Matthieu Orléan | Melanie Martin | Micha dell Prane | Nicola Mazzanti | Morgane Merteuil | Paola Bacchetta | Patricia Falguières | Peggy Podemsky | Philippe Bouychou | Rasha Salti | Raymond Cauchetier | Robert Wilson | Rosi Braidotti | Sami Frey | Sébastien Delot | Simone Fattal | Susan Gibb | Ti-Grace Atkinson | Tiffanie Pascal | Ulrike Ottinger | Veronica Noseda | Virginie Bobin | William Klein | Wim Waelput

Y a aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Asimismo, queremos agradecer a los autores de los ensayos su inestimable contribución a este catálogo: Nicole Fernández Ferrer, Élisabeth Lebovici, Alexandre Moussa, Ros Murray y Françoise Vergès.

Este libro se terminó de imprimir en Madrid en el verano de 2019






OUOI PAS VOUS?
ORCIERES
aussi



9 788480 265997
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE